آخر صورة لرمبرانت

كان جالسا فى ركن من الحجرة ، فمنذ أسبوعين وهو مريض حتى انه لم يستطع ان يشهد جنازة ابنه ، وفى صمت استمر ينظر الى صورة لوجهه كان قد بداها .

وبعد شهور قليلة بدات صحته تتحسن ، والعافية تدب فى جسده . حاول على الاقل ان يعود ثانية الى الرسم ، ولكنه حينما جلس امام الحامل لمدة اربعين او خمسين دقيقة بدأ يشكو مرة ثانية من آلام ظهره وحاول آن يرسم بعض الرسوم السريعة وهو راقد فى الفراش ، ولكن عينيه بداتا تغيمان لدرجة انه لم يستطع الاستمرار فى العمل ، وفى النهاية لم يكن فى استطاعته سوى التجول فى مرسمه كل صباح لمدة ساعتين ، ثم يهرع الى الفراش . ونادرا ماكان يغير ملابسه ، اذ كان ينام بثوبه القديم الملطخ بالالوان الذى يرتديه فى أثناء العمل مثله فى ذلك مثل الجندى اليائس المهزوم والذى يفضل رغم ذلك ان يموت فى الميدان بردائه العسكرى .

ولكنه لم يهزم ، ففى شهر مارس من السنة الثانية استطاع آن يكمل صورته المرسومة على غلاف هذا العدد وولد اول حفيد له . وكان صديقه وطبيبه « جان فان لون » Jan van Loon يساله احيانا عما اذا كان يريد ان يقرأ له ، ولكنه كان يرفض ، فقد كان يريد ان يخلو الى افكاره . وذات مرة قال له « اريد ان تقرا لى قصة صراع يعقوب من التوراة ، هل تعرف اين تجدها ؟ » .

وبدا صديقه يقرأ له بصوت خفيض ومتهدج . فقد كان يعلم ان حالة رمبرانت سيئة .

وعندئذ وبمجهود مفاجىء حاول رمبرانت ان يرفع نفسه من على الوسادة ولكنه لم يستطع وحدق فى وجه صديقه بياس متسائلا عن اجابة يعلم انها لن تاتى أبدا ..

وقال « يعقوب ! لن يكون اسمك يعقوبا بعد الآن . سيكون رمبرانت .. »

وانكفا رمبرانت على صدره وهو يقضم اظافره الملوثة بالحبر والالوان . وعندما نظرت كورنيليا الى الدكتور فان لون بعيون متسائلة وقالت :

« شكرا لله .. لقد نام ! » امسكها فان لون من ذراعها واجاب :

« شكرا لله حقا .. فقد مات » ..

وكان محضر الوفاة موقعا عليه بامضاء الخادمة والدكتور شاهدين . واليك نص المحضر :

« سرير » قديم غير متماسك من خشب .

لا وجود للمرتبة .

وسادة واحدة متسخة .

« لحاف » للغطاء متهالك لا يمكن بيعه .

مائدة خشبية ذات أربع ارجل مفككة .

مقعد ذو رجل مكسورة والقش متآكل .

« بشكير » واحد قديم معلق على الحائط .

اطارات فارغة معلقة على الحائط .

لا وجود للستائر على النوافذ .

هذه هى مخلفات رمبرانت العظيم ، هذه هى تركة رمبرانت لاولاده ولحفيده الذى ولد قبل وفاته بقليل ، عدا الديون التى لا حصر لها ، واهمال المسئولين وذوى السلطان .

والصورة التى على غلاف هذا العدد هى كما قلنا آخر صورة رسمها لنفسه ، وكانت عادته ـ كلما داخله الشك ـ ان يذهب الى المرآة ويرسم وجهه ، ولكن هذه الصورة تختلف عن كل الصور التى رسمها لنفسه ، انها تعبر لنا عن نوع من الانتصار على كل ماعاناه من متاعب وصراع ، انها تظهر لنا كقناع يبتسم فى تهكم معبرا عن الالام الداخلية . قناع يخرج من الظلمة يغرقه ضوء المساء الذى يجعله يلمع بتراب الذهب ، نفس الذهب الذى يتوهج فى معظم لوحات رمبرانت . انها ليست صورة ، انها الاضاءة الواهنة الاحتراق على وشك الخمود ، انها الرجفة المرة لعبقرى فى صراعه الاخير مع الحياة ، وان كانت هذه الصورة تذكرنا بشىء فانها تذكرنا بنهايات اوبرات فاجنر ، او الحركة الرابعة من السيمفونية التاسعة لبيتهوفن .

لقد استطاع رمبرانت ان يتفوق على نفسه وان يقول شيئا من خلال النور والظلال بل اكثر من ذلك استطاع ان يقول شيئا كبيرا بنسيج الصورة وعجينة اللون فقط .

وماذا كان نصيبه ؟ الاهمال . الاهمال فى آخر ايامه ، الاهمال بعد ان مات ، الاهمال حتى فى وقتنا الحاضر . ومازال حظ رمبرانت من الجحود كبيرا ، فمنذ حوالى سنة اقيم بباريس معرض لرسومه ، وتصادف اقامة معرض لاعمال بيكاسو فى نفس الوقت ، فكان ما ناله رمبرانت من الاهتمام اقل بكثير مما حظى به معرض بيكاسو من الرعاية .

وأخيرا اقول وانا على حدود البكاء .. ذهب رمبرانت عن هذه الدنيا غريبا وما زال غريبا .. وطوبى للغرباء .



١

من الجهود الجديرة بالعرفان والشكران الجهد العنيف المتصل الذى يبذل فى هذه الأيام لنشر تراثنا العربى بجميع فروعه الأدبية والعلمية والفلسفية والدينية ، وهو جهد خليق بكل تجلة وكل ثناء لغاياته النبيلة وما يحمل فى طياته من ايمان بماضينا العريق واننا فى نهضتنا الحاضرة لا نقطع الأواصر بيننا وبين اسلافنا بل نوثقها ونحكمها بكل ما أوتينا من قوة وقدرة . وفى ذلك اكبر الدلالة على أننا نندفع فى طريقنا الى النهوض عن بصيرة ، اذ نقبل على الثقافة الغربية المتنوعة نترجمها ونعربها ، وفى الوقت نفسه نقبل على ثقافتنا العربية الموروثة نحققها وننشرها ، حتى نتمثل تمثلا دقيقا شخصيتنا العربية بكل مقوماتها وطوابعها التى ثبتت لها على مر الزمن من عصر الى عصر ومن جيل الى جيل .

ومعروف أن ثقافة أسلافنا المتعمقة فى القدم لقيت مع الفتوح الاسلامية ثقافات الأمم الأجنبية وسرعان ما اساغتها ، بل سرعان ما توهجت نارها وملأت الأرض علما ونورا ، فقد مضت ترسل أضواءها الى كل مكان ، وسقط منها كثير الى الغرب ، لا فى مجال العلم والفكر فحسب ، بل ايضا فى مجال الفن والشعر ، على نحو ما هو مشهور عن شعر التروبادور البروفانسيين وتأثرهم باغانى الحب العذرى العربى ، سواء فى المضمون او فى الصنعة الشعرية . وظل الغرب طويلا يرسل شبابه الى قرطبة ومدن الأندلس وصقلية يتزود من فروع المعرفة العربية على اختلافها ، مما كان له أثر بعيد فى حضارته ونهضته الحديثة ، وهى أياد لا تجحد لحضارتنا الأصيلة التى خلدت على التاريخ ، والتى انتجت آيات أدبية وعلمية وفلسفية رائعة .

وكان تراثنا العربى القديم دائما سند هذه الحضارة ودعامتها تستمد منه شخصيتها وروحها التى جعلت منا أمة واحدة على تباعد الأقطار وتفاوت الأعصار ، امة عربية فى لسانها وفى ضميرها ووجدانها وفى عقلها وفكرها وفى عاداتها وتقاليدها ، أمة ذات قوميه واحدة وكيان واحد وجوهر واحد . وما من شك فى ان صلتنا بهذا التراث العظم كانت تنقطع حين عدت علينا خطوب العثمانيين وكوارث الاستعمار البغيض ، ولذلك كان طبيعيا حين قامت ثورتنا المجيدة اظفاره وردت الينا قوانا أن نعود الى الاتصال الحى الخصب بتراثنا الذى تخلقت فيه عروبتنا وقوميتنا ووحدتنا ، حتى نستانف دورنا الحضارى التاريخى عن وعى اصيل بقوتنا الذاتية ومقوماتنا الراسخة .

وكلنا نعرف أنه مر بنا زمن كنا ننشر فيه أطرافا من تراث أسلافنا دون تحقيق علمى دقيق ، ثم

أخذت تظهر صفوة من علمائنا تحكم ما تنشره من هذا التراث احكاما تاما ، راجعة فى كل نص تحققه الى مخطوطاته المختلفة ، ومقابلته له على اصوله وفروعه المتشعبة ، غير ان ما نشرته كانه لا يعدو جدولا صغيرا من نهر تراثنا الكبير الذى تزخر به المكتبات فى الشرق والغرب والذى يعد بعشرات الألوف فى الآداب والعلوم والدراسات الدينية والفلسفية . وانه لعمل ضخم أن نحاول بكل ما نستطيع نشر هذا التراث ، وأن تكفل له الدولة كل الوسائل لانفاذه ، وأن ينهض بذلك علماؤنا الأفذاذ من الشيوخ والشباب ، مغتبطين بأداء هذا الواجب ومايكلفهم من عناء شاق ، اذ يرونه حقا عليهم لأمتهم فى نهضتها الحاضرة حتى تتجلى لها حقائقها الحضارية وتضطرم شعلها فى صدرها اضطراما .

٢

ولعل أول ما ينبغى الوقوف عنده حين نتحدث عن تحقيق تراثنا الأدبى وغير الادبى ما وقع فى وهم كثيرين من أن المستشرقين هم الذين وضعوا قواعد هذا التحقيق العلمية مستضيئين فيها بما وضعه العلماء عندهم من قواعد فى نشر النصوص اليونانية واللاتينية ، وهى قواعد ترد الى التثبت من نسبة النص الى صاحبه وجمع مخطوطاته والمقابلة بينها فى الهوامش ، مع وضع رموز مختلفة يشار بها الى تلك المخطوطات .

والواقع أن هذه القواعد لم تفت أسلافنا ، بل لقد بلغوا فيها من الدقة والاحكام ما لم يبلغه المستشرقون ، ذلك أنهم عنوا برواية الحديث النبوى والتحقق من صحته منذ الصدر الأول من تاريخهم، وهى عنايه دفعتهم الى التوثق من معرفة رواته وكل ما يتصل بسيرتهم وبحفظهم ، حتى اذا اشتبهوا فى صدق راو رفضوا روايته واذا اشتبهوا فى حفظه ضعفوه حتى لو لم يكن عليه مطعن فى صدقه . ومضوا ينزلون الأحاديث الصحيحة فى طبقات وكذلك الأحاديث الضعيفة والسقيمة والزائفة ، ووضعوا لها القابا . ودرسوا ما قد يكون بين مضامينها من تخالف وتعارض ، وميزوا متواترها ومشهورها وما نقله الثقات عن الثقات عن الرسول صلى الله عليه وسلم ، وما ذكره كل راو عمن روى عنه من حاله وعدالته ومن الزمان الذى لقيه فيه والمكان . ونشأ عن ذلك علمان كبيران هما علم مصطلح الحديث وعلم الرجال وما يتصل بهم من جرح وتعديل . وبلغ من تشدد الأسلاف فى التوثق من نسبة الحديث الى الرسول عليه السلام أنه حين تكاثر التأليف فيه وتكاثر تلاميذهم اشترطوا فى التلميذ ان لا يروى كتاب استاذه ، الا اذا كان قد سمعه عنه سماعا محققا ، وأن يبتدىء قوله مع كل حديث بكلمة « سمعت » أو « قال لنا » أو « أنبأنا أو « حدثنا » أو « أخبرنا » أو « ذكر لنا فلان » .

وان لم يكن سمع الكتاب من استاذه أو شيخه وكان قد قراه عليه فحينئذ يبتدىء حديثه بكلمة « قرات » او « حدثنا قراءة عليه » ولا يجوز بحال أن يقول : «حدثنا» . ومنزلة ثالثة فى الرواية هى « الاجازة » ، وهى أن يأذن الأستاذ لشخص بان يروى عنه مؤلفاته او مروياته ، وهى دون السماع والقراءة رتبة . ومنزلة رابعة هى « المناولة » وهى ان يناول الاستاذ تلميذا كتابا من سماعه ويقول له « أرو هذا عنى » . وواضح ما فى ذلك كله من الدقة البالغة فى احاطة الحديث النبوى بسياج متين فى اثبات نسبته للرسول نسبة لا يداخلها اى ريبة . وعلى نحو ما عنوا بدراسة الاحاديث الصحيحة عنوا بدراسة الأحاديث الموضوعة ، فتتبعوا المتهمين والمدلسين من كل صنف ، وأفردوهم بالمصنفات ، كما أفردوا أحاديثهم على نحو ما هو معروف عن كتاب « اللآلىء المصنوعة » للسيوطى .

ولعل فى ذلك كله مايدل بوضوح على ماكفل لرواية الحديث النبوى من تحر بالغ ، هو غاية ما يصل اليه العقل فى اثباته التاريخى وتوثيقه والتحقق من صحة نسبته الى الرسول الكريم ، وقد ظلوا لذلك يجعلون المشافهة قطبه الذى يدور عليه ، ولم يكتفوا بها ، اذ طلبوا أيضا شهادات المناولة والاجازة والقراءة والسماع . واشترطوا فى الشيخ الذى يملى الاحاديث وتحمل عنه ان يكون قد اشتغل بالحديث رواية ودراية وعرف شيوخه وطبقات رواته طبقة بعد طبقة ، ويقول التاج السبكى فى كتابه « معيد النعم ومبيد النقم » : « انما المحدث من عرف الأسانيد والعلل وأسماء الرجال ، والعالى والنازل ، وحفظ مع ذلك جملة مستكثرة ، وسمع الكتب الستة (صحيح البخارى وصحيح مسلم وسنن أبى داود وسنن النسائى وجامع الترمذى

وسنن ابن ماجه) ومسند أحمد بن حنبل وسنن البيهقى ومعجم الطبرانى ، وضم الى هذا القدر الف جزء من الأجزاء الحديثية . هذا اقل درجاته ، فاذا سمع ما ذكرناه ، وكتب الطباق ، ودار على الشيوخ وتكلم فى العلل (التى تقدح فى صحة الحديث) والوفيات والاسانيد كان فى أول درجات المحدثين » . وقد توسعوا سعة شديدة فى تتبع العلل التى توهن الحديث وتضعفه سواء من حيث طرقه ورواته أو من حيث متنه ومضمونه .

وعلى هذا النحو وضع أسلافنا من المحدثين ادق القواعد للتثبت من نسبة الحديث النبوي وصحته وتبين زائفه ومنحوله ، وبالمثل وضعوا الاداة التامة الكاملة لاخراج مصنفات الحديث فى أتم صورة علمية . ولعل خير ما يمثل عملهم فى هذا الجانب اخراج حافظ دمشق اليونينى فى القرن السابع الهجري لرواية صحيح البخارى ، وكان مما أغراه بهذا الاخراج ان ابن مالك امام النحاة فى عصره هاجر من الأندلس واستقر بدمشق ، فاتفق معه أن يروى صحيح البخارى تحت سمعه وأمام بصره ، حتى يكفل لألفاظه كل ما يمكن من دقة ولحركاتها اللغوية والاعرابية كل ما يمكن من صحة . ولم يكتف اليونينى فى عمله بنسخة واحدة وثيقة من نسخ صحيح البخارى ، بل مضى يجمع أوثق النسخ فى العالم العربى ، واختار منها نسخة كانت موقوفة بمدرسة اقبغا آص بالقاهرة ، وجعلها أصلا لاخراجه الكتاب ، وقابلها على أصل مسموع للحافظ أبى ذر الهروى ، وأصل ثان مسموع للحافظ ابى محمد الأصيلى ، وأصل ثالث مسموع للحافظ أبى القاسم ابن عساكر الدمشقى ، وأصل رابع مسموع على الشيخ ابى الوقت بقراءة السمعانى وغيره من الحفاظ . ونهض بهذا الصنيع فى واحد وسبعين مجلسا ، كان بجواره فيها ابن مالك للمراجعة والتصحيح ، وامامه جماعة من الفضلاء يسمعون منه ، وينظرون فى نسخ معتمدة من الكتاب . وبذلك كان اخراج اليونينى له أصح اخراج وأداؤه له ادق اداء ، مما جعل نسخته وفروعها تنتشر فى العالم الاسلامى . وقد طبعت فى العصر الحديث ــ وذاعت ــ نسخة فرعية عالية النسبة لنسخته ، وهى نسخة بخط ابن مالك ، ونراه يسجل على ورقة بجزئها الأخير سماعه لها من اليونينى ، كما يسجل اليونينى شهادته له بذلك ، وكل منهما يسوق كلامه فى اجلال لصاحبه يصور روح أسلافنا العلمية وما اتسمت به من تواضع رفيع . أما ابن مالك فانه يسوق سماعه على هذا النمط : « سمعت ما تضمنه هذا المجلد من صحيح البخارى ، رضى الله عنه ، بقراءة سيدنا الشيخ الامام العالم الحافظ المتقن شرف الدين أبى الحسين على بن محمد بن أحمد اليونينى رضى الله عنه وعن سلفه . وكان السماع بحضرة جماعة من الفضلاء ناظرين فى نسخ معتمد عليها . فكلما مر بهم لفظ ذو اشكال بينت فيه الصواب ، وضبطته على مااقتضاه علمى بالعربية ، وما افتقر الى بسط عبارة واقامة دلالة أخرت أمره الى جزء استوفى فيه الكلام مما يحتاج اليه من نظير وشاهد ، ليكون الانتفاع به عاما والبيان تاما ان شاء الله تعالى . كتبه محمد بن عبد الله بن مالك حامد الله تعالى » . وأنفذ ما وعد به فى هذه الشهادة من تأليف كتاب يبسط فيه بعض المسائل اللغوية والنحوية فى أطراف من الفاظ الحديث ، مستشهدا لها بكثير من النصوص الشعرية ، وسماه « شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح » . واما اليونينى فانه يسوق شهادته لابن مالك على سماع نسخته منه بهذه الشاكلة : « بلغت مقابلة وتصحيحا واسماعا بين يدى شيخنا شيخ الاسلام حجة العرب ، مالك أزمة الأدب ، العلامة أبى عبد الله ابن مالك الطائى الجيانى ، أمد الله تعالى عمره ، فى المجلس الحادى والسبعين ، وهو يراعى قراءتى ، ويلاحظ نطقى ، فما اختاره ورجحه وأمر باصلاحه اصلحته وصححت عليه ، وما ذكر أنه يجوز فيه اعرابان او ثلاثة كتبت عليه معا . فأعملت ذلك على ما أمر ورجح ، وانا اقابل بأصل الحافظ أبى ذر والحافظ ابى محمد الاصيلى والحافظ ابى القاسم الدمشقى ، ما خلا الجزء الثالث عشر والثالث والثلاثين فانهما معدومان ، وبأصل مسموع على الشيخ أبى الوقت بقراءة الحافظ أبى منصور السمعانى وغيره من الحفاظ وهو وقف بخانقاه السميساطى . وعلامات ما وافقت أبا ذر « ه » والأصيلى « ص » والدمشقى « ش » وابا الوقت « ظ » فليعلم ذلك . وقد ذكرت ذلك فى أول الكتاب فى فرخة لتعلم الرموز . كتبه على بن محمد الهاشمى اليونينى ، عفا الله عنه » . وفى الفرخة أو الورقة التى أشار اليها اليونينى رموز أخرى تبلغ خمسة عشر رمزا ، وهى تشير بدورها الى

رواة آخرين لصحيح البخارى ونسخهم ، منها : « هـ » للكشميهنى و « ح » للحموى و « سد » للمستملى و « ع » للسمعانى و « ج » للجرجانى و « حهـ » للحموى والكشميهنى و « سهـ » للمستملى والكشميهنى .

واذن فماذا بقى للمستشرقين من قواعد فى تحقيق النصوص ؟ ان كل ما يضاف اليهم سبقهم اليه اسلافنا فى صورة لعلها أكثر تحريا ودقة واصابة ، بل من الواضح انها كانت ادق واوفى واصوب ، اذ استحال توثيق النسبة فى الحديث النبوى الى علم مصطلح الحديث وعلم الرجال ، واستحال اخراج مصنفات الحديث الى أصول دقيقة ومناهج صارمة فلا بد ان تجمع النسخ الوثيقة ، ولا بد ان تتم بينها المقابلة وأن يثبت الشيخ الفروق بين النسخ رامزا اليها رموزا مختلفة بقصد الاقتصاد والتسهيل على القارىء . ولا بد للمخرج او المحدث الذى يخرج كتابا من كتب الحديث أن يستوفى الشروط التى الم بها — فيما اسلفنا — التاج السبكى ، وجدير به أن يعرض اخراجه للكتاب حين يحاول النهوض به على اما ممن أئمة اللغة والنحو بصير بدقائقهما ، حتى لا يدخل على عمله خطأ أو تحريف أو تصحيف . وحتى من يروى الحديث كانوا لا يقبلون منه روايته ، الا اذا كان قد حصل من احد حفاظه على شهادة تجيز له الرواية ، وكذلك الشأن حين يروى مصنفا من المصنفات المشهورة المتداولة بين العلماء .

٣

وهذه القواعد السديدة التى وضعها المحدثون للتوثق من صحة الحديث النبوى ودقة رواية مصنفاته واخراجها على خير وجه علمى طبقها اسلافنا من العلماء بالعربية والشعر القديم — منذ العصر الاول — تطبيقا واسعا ، حتى ينفوا عنهما الزيف والمنحول. وبدأوا ذلك بتمييز الرواة المتهمين من الموثقين ، والنص دائما على الاولين من أمثال حماد الراوية وخلف الأحمر ، وقد اشتهرا بأنهما كانا ينحلان شعر الشاعر غيره ويزيدان فى الأشعار، واشتهر خلف بوضعه على الشنفرى لاميته المشهورة، وانه هو الذى نحل تأبط شرا لاميته فى رثاء خاله ، وايضا فانه وضع على شعراء قبيلة عبد القيس شعرا كثيرا . ووراء حماد وخلف كثيرون متهمون، زيف رواياتهم العلماء الاثبات ورفضوها رفضا باتا ، بينما ارتضوا رواية المفضل الضبى والأصمعى وأبى زيد واضرابهم من الرواة الموثقين الذين لاتشوب روايتهم أى شائبة ، وهم وتلاميذهم الذين لا يشك فى ثقتهم وأمانتهم من مثل ابن الاعرابى وأبى عمرو الشيبانى وأبى حاتم وأبى عبيد ،هم الذين أخذت عنهم اللغة والشعر والأخبار والأيام .

وما زال تحقق الشعر القديم يمحص ويبحث ويمتحن سنده ومتنه حتى وضع ابن سلام فيه كتابه : « طبقات فحول الشعراء » الجاهليين والاسلاميين ، وهو خلاصة لما استقر بين علماء البصرة من نصوص هؤلاء الشعراء الوثيقة ، ونراه فى مقدمته ينص على أن العلماء بالشعر يستطيعون بملكاتهم المدربة ان يميزوا بين جيده ورديئه وصحيحه وزائفه ويتحدث حديثا مفصلا عما دخل روايته من انتحال على السنة القبائل التى كانت تريد التزيد فى اشعارها ومفاخرها ، وعلى السنة الرواة الوضاعين من المولدين ، يقول : « لما راجعت العرب رواية الشعر وذكر ايامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والاشعار ، فقالوا على السن شعرائهم . ثم كانت الرواة فزادوا فى الاشعار وليس يشكل على اهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولدون ، وانما عضل بهم ان يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الاشكال » . وانما يقول بعض الاشكال ، لانهم كانوا لا يزالون يفحصون ما يسمعونه بأذواقهم المرهفة حتى اذا رأوا فيه شائبة وضع رفضوه ، ويضرب مثلا لذلك : شعر متمم بن نويرة الشاعر المخضرم المعروف ، فان بعض علماء البصرة استنشد ابنه داود ما نظمه من أشعار ، وسرعان ما عرف انه يتزيد على ابيه بأشعار يصنعها ويضيفها اليه . ومعنى ذلك انهم كانوا ينظرون فى الرواة وفى النصوص نفسها ، حتى يتوثقوا مما يروون ومن صحة نسبته الى قائله . وكانت خبرتهم تهديهم دائما — كما يقول ابن سلام — الى معرفة ما يموهه الرواة الوضاعون المولدون الذين يضعون على ألسنة القدماء ما لم يقولوه . وكانوا كلما اتهموا قصيدة نصوا عليها ، وفى كتب اللغة والأدب وشروح الشعر مادة وافرة من ذلك .

ويقف ابن سلام ازاء رواة الأخبار والسير ، ممن لا يضعون الشعر بأنفسهم ، لأنهم تعوزهم ملكته ، غير انهم حملوا منه كل غثاء وكل زيف ، لما ينقصهم من البصر به والدقة فى تمييز الموثق منه والمموه ، ويضرب مثلا لذلك ابن اسحق ومارواه فى السيرة من أشعار غثة ، وأخرى زائفة أنطق بها الأمم البائدة ، يقول : « وكان ممن افسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه محمد بن اسحق بن يسار مولى آل مخرمة بن المطلب بن عبد مناف ، وكان من علماء الناس بالسير .. فقبل الناس عنه الاشعار ، وكان يعتذر منها ويقول : لاعلم لى بالشعر، أوتى به فأحمله ، ولم يكن ذلك له عذرا . فكتب فى السير اشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط واشعار النساء فضلا عن الرجال ، ثم جاوز ذلك الى عاد وثمود ، فكتب لهم اشعارا كثيرة ، وليس بشعر انما هو كلام مؤلف معقود بقواف ، أفلا يرجع الى نفسه ، فيقول : من حمل هذا الشعر ومن اداه منذ آلاف السنين ، والله تبارك وتعالى يقول: « فقطع دابر القوم الذين ظلموا » اى لا بقية لهم ، وقال ايضا : « وانه اهلك عادا الاولى وثمود فما أبقى » وقال فى عاد : « فهل ترى لهم من باقية » وقال : « وقرونا بين ذلك كثيرا » وقال : « الم يأتكم نبأ الذين من قبلكم قوم نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم لا يعلمهم الا الله » . وقد تعقب ابن هشام فى السيرة النبوية ابن اسحق ، وشك فى نسبة كثير مما رواه ، أو صحح نسبته ، راجعا فى ذلك الى العلماء الثقات .

وواضح أن رواة العربية والشعر الموثقين من أمثال ابن سلام كانوا يفحصون ما تضيفه القبائل الى شعرائها من أشعار ، ويرفضون ما يثبت عندهم زيفه ، كما كانوا يرفضون رواية الرواة الوضاعين ممن يحسنون صوغ الشعر، ويصنعونه على القدماء، وبالمثل كانوا يرفضون مايحمله رواة السير والاخبار من اشعار غثة سقيمة ، ارتفعوا ببعضها الى الأمم البائدة فى غير احتراس ولا احتياط . واخذ ابن سلام بعد ذلك يعرض النابهين من شعراء الجاهلية والاسلام ، وهو تارة يذكر للشاعر القصائد التى صحت نسبتها له ، وتارة يذكر بعض ما انتحل عليه من بيت أو أبيات ، من ذلك نصه على أنه لم يصح لطرفة بأيدى الرواة الموثقين سوى عشر قصائد ، وانه لا يعرف لعبيد بن الأبرص سوى قصيدته : « أقفر من أهله ملحوب » . وتوقف بازاء حسان بن ثابت قائلا : « قد حمل عليه ما لا يحمل على أحد ، لما تعاضهت قريش واستبت وضعوا عليه أشعارا كثيرة لا تليق به » . وفى ذلك كله أكبر الدلالة على مدى احتكام اللغويين ورواة الشعر القديم للمقاييس التى وضعها المحدثون فى تصحيح الاشعار وتوثيق نسبتها الى الشعراء القدماء .

وعلى نحو ما تشدد المحدثون فى رواية الحديث النبوى وان يكون اساسها اللقاء والمشافهة كذلك تشدد علماء اللغة والشعر فكانوا لا يقبلون رواية الشعر من صحيفة ولا من مصنف مكتوب ، بل لابد ان يكون اساسها الاخذ عن عالم ثبت فى الرواية وفى اللغة . وقد مضوا يعنون عناية بالغة بالاسناد على نحو ما عنى المحدثون، بحيث لا نصل الى أبى الفرج الأصبهانى فى كتابه « الأغانى » حتى نجد مع كل خبر وكل شعر سنده من الرواة الذين حملوه على مر الازمنة، وهو يستهل السند دائما بكلمة «حدثنا» او « اخبرنا » واذا كان للشعر او للخبر روايتان ساقهما جميعا صنيع المحدثين ، حتى يستطيع القارىء أن يقابل بين الروايتين وما يطوى فيهما من تفاصيل أو من اشعار مزيدة . والسند لا يلقى القاء دون تمحيص ، والا لم تكن هناك حاجة الى ذكره ، فهو انما يلقى لكى نتوثق من صحة الخبر او الشعر، بالضبط على نحو ما يتوثق المحدثون من رواة الحديث ، فمن كان متهما من رجال السند نص عليه أبو الفرج ، ورفض روايته على نحو رفضه لكثير مما يرويه ابن الكلبى وابن خرداذبة . وكثيرا ما يدفعه فحصه لبعض الأشعار الى الشك فيها والاتهام ، وحينئذ يفزع الى دواوين أصحابها ، كى يطمئن قلبه، فان لم يجدها فيها ظل ينقب عنها حتى يهتدى اليها ويعرف ناظمها معرفة اليقين ، فمن ذلك ان يروى عن بعض الرواة شعرا للاعشى الكبير ويشك فيه ، فيراجع ديوانه برواياته المختلفة ، ولا يجده فيها ، فيراجع شعر كل من سمى باسم الأعشى ، وما يزال ينقب حتى يهديه التنقيب الى انه لشاعر عباسى يسمى ابن المولى . وقد لا يهديه البحث الى صاحب الشعر الذى اتهمه وحينئذ يحكم ذوقه وفقهه بأساليب الشعراء وصياغاتهم ، من ذلك ان نراه يتوقف بازاء قصيدة رواها بعض الرواة لامرىء القيس قائلا : « اظنها منحولة لأنها لا تشاكل كلام امرىء القيس ، والتوليد فيها بين » . ومن ذلك أن

نراه يتهم شعرا ينسب للاحوص الانصارى محتجا بأنه « ساقط سخيف لا يشبه نمط الاحوص ، والتوليد بين فيه ، ويشهد على آنه محدث » .

واذا كان علماء الشعر واللغة قد بذلوا فى توثيق الشعر القديم كل ما استطاعوا من جهد مستضيئين بجهود المحدثين فى نقد الرواة ومتون الحديث فانهم بذلوا نفس الجهد فى توثيق المصنفات اللغوية والادبية المعرقة فى القدم ، لما كان يحدث أحيانا من أن عالما من العلماء يملى على تلاميذه املاءات فى احد الموضوعات ولا يدونها بنفسه ، انما يدونها بعض هؤلاء التلاميذ ، وينسبها اليه . وأحيانا كان يرسم خطة لكتاب ويأذن لبعض اصحابه أو تلاميذه فى تصنيفه ، فيغمض الامر ولا يدرى اهو من تصنيف تلميذه أم من تصنيفه . ومن الكتب التى توضح ذلك كتاب « العين » المنسوب الى الخليل بن احمد رافع صرح النحو ومشيد بنيانه واركانه ومؤسس علم العروض وواضع أوزانه وتفاعيله ، وقد أقام له دوائر بهرت الفطن والعقول بادارته فيها أجزاء التفاعيل ، فاذا هى تحصر أوزان الشعر العربى المستعملة وتضم أوزانا اخرى على قياسها مهملة لم يستعملها العرب . وهو صنيع يدل دلالة قاطعة على اتقانه للعلوم الرياضية وتمثله لنظرية التباديل والتوافيق تمثلا منقطع النظير. ويلقانا نفس الاسلوب فى المنهج الذى وضع على أساسه معجم العين المرتب على مخارج الحروف ، وقد سمى باسم اول حرف فيه ، وأحصيت كلمات اللغة وحصرت فيه حصرا دقيقا بتقاليب كل الصيغ الثنائية والثلاثية والرباعية والخماسية ومزيداتها ، بحيث يستوفى كل الكلمات التى نطقت بها العرب والاخرى المهملة التى لم تنطق بها ولا جرت فى لسانها وكلامها. وهذا الحصر اللغوى الذى استغلت فيه نظرية التباديل والتوافيق على نحو ما استغلت فى أوزان الشعر جعل نفرا من القدماء يظنون ان المعجم من صنع الخليل ، وذهب نفر آخر الى أنه من صنع تلميذه الليث بن رافع بن نصر بن سيار ، وأن الخليل نهج له الطريق وسار فيه ، وقال آخرون : بل هو من صنع كثير من العلماء ، وأنه لم يؤخذ عنهم مشافهة ، انما تداوله الوراقون وتناقلوه ، مما ادخل عليه كثيرا من الخلل والاضطراب .

وانبرى علماء مختلفون ، فى مقدمتهم ، الزبيدى اللغوى الاندلسى الذى الف مختصرا للمعجم يدرسونه ويفحصون أسانيده ومادته ، وتاريخ شيوعه والمكان الذى شاع منه وذاع ، حتى يتوثقوا من نسبته للخليل او عدم نسبته . أما المكان الذى ذاع منه فعرفوا انه خراسان ، فهو ليس البصرة دار الخليل ومستقره ، وأما الزمن الذى ظهر فيه فوجدوه زمنا متاخرا عن عصر الخليل اذ ظهر حوالى منتصف القرن الثالث للهجرة اى بعد وفاته بنحو ثمانين عاما . ورجعوا الى أسانيده فوجدوا العجب ، اذ وجدوا مؤلفه يروى عن الأصمعى وابن الأعرابى وهما من الجيل التالى للخليل ، فهل يعقل أن يروى سابق عن متأخر؟ بل لقد وجدوه يروى عن المسعرى عن أبى عبيد وقد توفى الخليل سنة سبعين ومائة بينما ولد أبو عبيد سنة اربع وخمسين ومائة وتوفى سنة أربع وعشرين ومائتين فلا يعقل ان يكون الخليل قد روى عنه فضلا عن تلميذه المسعرى . ومضى هؤلاء العلماء يستقصون كتابات جيلين من اللغويين بعد الخليل : جيل الأصمعى وابى عبيد وابن الاعرابى وجيل ابى حاتم وابن السكيت والرياشى فوجدوهم لا ينقلون عن الخليل فى اللغة شيئا ، ولو انه خلف حقا معجم العين لزينوا كتبهم بالنقل عنه .

ولم يكتف هؤلاء الفاحصون للمعجم بالوقوف عند أسانيده ، فقد فحصوا مادته ومتنه ، فلاحظوا اختلاف نسخه المتداولة فى العالم العربى وكثرة الخلل والفساد فى نصه ، مما جعل علماء اللغة الاثبات لا يلتفتون اليه حين ظهوره ، ولا يستجيزون لأنفسهم رواية حرف منه . وتصدى الزبيدى فى مختصره لفحص ما يحمل من عتاد لغوى فحصا دقيقا ، واذا هو يقطع بأن هذا العتاد نفسه يحمل الشهادة الصادقة على أن المعجم ليس من صنع الخليل ولا من عمله ، اذ وجد جميع ما فيه من معانى النحو لا يجرى على مذهب البصريين واستاذهم الخليل ، انما يجرى على مذهب الكوفيين ، مما ينفى نسبته الى اى بصرى فضلا عن الخليل نفسه ، وكذلك الشأن فى التصاريف فان جوانب كثيرة منها تستمد من مذهب الكوفيين . وأيضا فانه وجد فيه اختلالا واسعا فى الأبنية والاشتقاقات لا يمكن أن يصدر عن عالم نحوى ، بل عمن شدا شيئا من النحو . وبذلك كله طعن فى نسبة المعجم الى الخليل ، أوحد العصر – كما يقول – الذى لم ير نظيره ، وقريع الدهر الذى لم يعرف عديله ، الذى بسط النحو ومد أطنابه وسبب علله وفتق معانيه

حتى بلغ أقصى حدوده وانتهى الى أبعد غاياته. على انه انما طعن فى ألفاظ المعجم وحشوه ، أما رسم منهجه فأبقاه للخليل ، كما ابقاه غيره ممن طعنوا فى الكتاب ، ولم يصرحوا جميعا بسبب هذا الابقاء ، وسببه ما اسلفنا من ان هذا المنهج يلتقى بمنهج الخليل فى استقصائه لأوزان الشعر العربى . فالمنهجان جميعا يستلهمان نظرية التباديل والتوافيق الرياضية فى حصر جميع الأوزان والألفاظ المستعملة فى الطرفين والمهملة ، فحرى أن يكون راسمهما واحدا .

وواضح من ذلك مدى ما كان يأخذ به اسلافنا انفسهم فى التوثق من صحة النسبة فى المصنفات اللغوية ، وبالمثل كانوا يتوثقون من نصوص الشعر ورواتها ، وهو توثق لا يقف عند الاسانيد فحسب، بل يمتد أيضا الى المتون ، محتاطين فى ذلك أشد الاحتياط ، وكأنما لم يعد هناك من فارق بين مايقام على الحديث النبوى من علل ومراصد وما يقام على النصوص اللغوية والأدبية ، بل لقد طبقت كل المراصد والعلل التى نعرفها فى علمى مصطلح الحديث والرجال، فاذا رواة اللغة والشعر يمحصون بأدوات التعديل والتجريح ، فمنهم عدول صادقون تقبل روايتهم ومنهم متهمون وضاعون ترفض روايتهم رفضا باتا ، وحتى الأولون ان وجدوا بينهم شخصا يلحن او يكسر الشعر او لا يتقن الحفظ ضعفوه وردوه . ونفس اللغة والشعر فحصوهما على ضوء القواعد التى وضعها المحدثون للتثبت من صحة الحديث ، فميزوا بين الصحيح الثابت منهما وما لم يصح ولم يثبت، كما ميزوا بين المتواتر فيهما وهو ما يبلغ عدد رواته حدا لا يجوز فيه الاتفاق من مثلهم على الكذب ، والآحاد وهو ما تفرد بروايته بعض اهل اللغة والشعر، والمرسل وهو الذى سقط فيه الرواة بين رواية الأخير ومن اسندت اليه حكايته ، والمنقطع وهو ما سقط فى اسناده راو من رواته ، والفرد وهو ماينفرد بروايته راو واحد . وفى كتاب المزهر للسيوطى من ذلك كله مادة وافرة . وطبقوا ايضا ما مر بنا عند المحدثين من طرق حمل الحديث وأخذه عن رواته وهى السماع والقراءة والاجازة والمناولة ، واشترطوا على كل مصنف لكتاب يروى فيه حرفا من اللغة او الشعر أن يعزوه الى قائله من العلماء مبينا مؤلفه الذى ذكره فيه .

وظلوا حتى القرن الرابع الهجرى على الأقل يعدون الاملاء ــ كما عده المحدثون ــ أعلى مراتب العلم ، حتى تؤخذ اللغة والشعر عن رواتهما الاثبات بنفس الفاظهما وصورتها اللغوية والنحوية ، وتشددوا فى ذلك فلم يقبلوا رواية من صحفى كما اسلفنا وهو الذى يأخذ روايته وعلمه عن الصحف المخطوطة من غير ان يلقى فيها العلماء، مخافة ان يقع فى خطأ بسبب اشتباه الحروف ، وسموا مثل هذا الخطأ بالتصحيف . وعلى أساسه اخضعوا المادة اللغوية والشعرية التى رواها أئمة اللغة والشعر لتحقيق واسع ، حتى ينفوا عنها كل ما دخلها من تصحيف وتحريف ، وصنفوا فى ذلك كتبا مختلفة ، من اشهرها كتاب « التصحيف والتحريف وشرح ما يقع فيه » لأبى احمد العسكرى ، وهو يسجل فيه ما حدث من تصحيف فى اسماء بعض الرواة المتصلين فى الاسانيد وفى بعض الفاظ الاشعار وفى كتاب الخصائص لابن جنى والمزهر للسيوطى من ذلك فصلان طريفان تعقبا فيهما سقطات الجلة من العلماء .

فحتى مع الاملاء كانوا يراجعون ما يملى ويحققونه ويفحصونه ، مهما كان صاحبه من العلم والحفظ والدراية والرواية ، وكثيرا ما كان المملى يكرر على طلابه ما يمليه ، وكان يضيف احيانا فى المرة الثانية او فى كل مرة تالية اضافات جديدة ويحدث ان يحمل عنه بعض التلاميذ الرواية الأولى ، ويحمل آخرون الرواية الثانية او روايات اخرى تالية ، على نحو ما هو معروف عن كتاب « الموطأ » للامام مالك بن انس ، فانه ظل يمليه على طلابه نحو اربعين عاما ، وهو يعدل فى بعض أبوابه وينقح فى احاديثه ، ولذلك اختلفت رواياته باختلاف الزمن الذى تلقوه فيه عنه ، واشهر رواياته رواية يحيى ابن يحيى الليثى الأندلسى ورواية محمد بن الحسن الشيبانى البغدادى ، وهما تختلفان اختلافات كثيرة . وحدث هذا نفسه فى كثير من المصنفات التى املاها علماء اللغة والشعر ، على نحو ما يلقانا فى كتاب الابل للاصمعى وقد نشر من روايتين احداهما ضعف الاخرى . ومن خير الكتب التى تصور اضافات المملين وعودهم الى ما يملونه بالتنقيح والتهذيب كتاب « الياقوت فى اللغة » لأبى عمر المطرز ، فقد ابتدأ باملائه على الطلاب بمسجد المنصور ببغداد فى يوم الخميس لليلة بقيت من المحرم سنة ست وعشرين وثلاثمائة ، ومضى فى الاملاء مجلسا مجلسا حتى انتهى الى آخره . واخذ تلاميذه

بعد ذلك يقراون عليه الكتاب وهو يزيد عليه وينقح فيه ، واختار من بينهم نسخة تلميذه أبى اسحق الطبرى لتكون القدوة الحسنة ، وسمعها الطلاب وهو يعرضها عليه . وعاد فأضاف زيادات جديدة، فى أثناء قراءة الكتاب عليه لثلاث بقين من ذى القعدة سنة تسع وعشرين وثلاثمائة ، والطلاب بين يديه يراجعون نسخهم ويدخلون عليها كل ما يضيفه او يصححه . وزاد فى الكتاب بعد ذلك زيادات أخرى صمم ان تكون الزيادات الأخيرة عليـــه ، واجتمع الطلاب له فى يوم الثلاثاء من جمادى الأولى لسـنة احدى وثلاثين وثلاثمـــائة ، فاختار من بينهـم ابا اسحق الطبرى ، ليقرا نسخته المحررة ، وهم من حوله يعارضون عليها نسخهم ، واعلن أن هـذه هى العرضة الأخيرة للكتاب . واملى على الطلاب فى خاتمته ما صورته : « قال أبو عمر محمـــد بن عبد الواحد : هذه العرضة هى التى تفرد بها الاستاذ ابو اسحق الطبرى آخر عرضة أسمعها ، فمن روى عنى فى هذه النسخة وهذه العرضة حرفا وليس من قولى فهو كذاب على ، وهى من السـاعة الى الساعة من قراءة أبى اسحق على سائر النـاس ، وانا أسمعها حرفا حرفا » .

وانما أطلنا فى بيان اخراج أبى عمر المطرز لهـذا الكتاب وتعدد هذا الاخراج لندل على مدى ما كان يأخذ به أسلافنا انفسهم من تحر بالغ فيما يملون ويصنفون ، اذ كانوا كثيرا ما يعودون اليه بالتنقيح والاضافة ، بالضبط كما نصنع الآن حين نعيد طبع كتاب لنا نشرناه، فاننا كثيرا ما ندخل عليه تنقيحات وتهذيبات مختلفة . وبذلك تلغى الطبعة المنقحـة المهذبة الطبعة السـابقة لها ، اذ تعد أصح منها واكثر دقة . وهذا نفسه كان يلاحظه القدماء ، على نحو ما رأينا آنفا عند ابى عمر المطرز ، فانه طلب أن تكون عرضة الكتاب الأخيرة عليه الامام المتبـوع لرواياتها عنه رواية محررة منقحة غـاية التنقيح والتحرير ، وكأنما الغى بها نسخ الكتاب ورواياته السابقة . وعلى نحو ما كانوا ينقحـون ويزيدون فى املاءاتهم كانوا يصنعون بمصنفاتهم ، ولذلك شاعت فيها المسودات والمبيضات ، ودائما تلغى المبيضـة المسودة والعرضة التالية للكتاب عرضته السـابقة .

٤

وحرى بنا فى تحقيقنا لتراثنا القديم الادبى وغير الادبى أن نستضىء دائما بمناهج أسلافنا فى توثيق النصوص والمصنفات وصحة نسبتها الى أصحابها ، وهى مناهج ـ كما رأينا ـ ادتهم اليهـــا فطنهم الصحيحة وبصائرهم السديدة وعقولهم السليمة . وأول ما ينبغى ان نستضيىء به تحقيقهم لكتـاب العين ونسبته الى الخليل الذى لخصنـاه فيما أسلفنا ، فلا يكفى أن نجد مخطوطة عليهـا عنوان كتاب واسم صاحبه ، ونبادر توا الى نشره ، بل لابد أن نتوثق من صحة العنوان وان الكتاب حقا من كتب العالم الذى أضيف اليه ، فقد يكون العنوان مغلوطا، وقد تكون نسبته الى من نسب اليه غير صحيحة . ومما يصور خطر ذلك ان احـد المحققين النابهين وجد فى المكتبة الوطنية بباريس مخطوطة نحـوية منسوبة الى على بن عيسى الرمانى المتوفى سنة٣٨٦ للهجرة بعنوان : « توجيـــه اعراب ابيات ملغزة الاعراب » فعدها طرفة نفيسة للرمانى ظفر بهـا ، ومضى فى تحقيقها تحقيقا علميا ، ثم اخذ فى طبعهـا مع تقديمه لها بمقدمة بديعة عن الرمانى ، ولم يكد ينتهى من طبع الكتاب حتى عرف انه مغلوط العنوان واسم المؤلف ، كما تشهد بذلك نسخة محفوظة منه بدار الكتب المصرية ، فعنـــوانه الحقيقى « شرح الأبيات المشكلة الاعراب » واسم مؤلفـه ابو نصر الحسن بن أسد الفارقى المتوفى بعد الرمانى بنحو قرن سنة ٤٨٧ للهجرة . واضطر المحقق لذلك ان يعود ، فيضع فى أول الكتاب ورقة تحمل عنـوانه واسم مؤلفه الحقيقيين ، وان يلحق به الفروق بين نسخته الباريسية والنسخة القاهرية . ولمثل ذلك يحسن بمن يختار كتابا لتحقيقه ان يرجع فى اسمه واسم مؤلفه الى الكتب التى أحصى فيها أسلافنـا أسماء المؤلفين ومؤلفاتهم ، مثل فهرست ابن النديم ومفتاح السعادة لطاش كبرى زاده وكشف الظنون لحاجى خليفة ، وكذلك الكتب التى سجل فيهـا العلماء ما قراوه وحمـــلوه من المصنفات ، وهى المعروفة باسم «فهرسة ومشيخة ومعجم وبرنامج» ومن أشهرها فهرسة ابن خير الاشبيلى . ويحسن ايضا ان يرجع الى الكتب الحديثة التى عنيت بذكر المخطوطات ، ومثلها المجلات ، وفى مقدمة ما يرجع اليه كتاب تاريخ الأدب العربى لبروكلمان ، وهـو موسوعة ضخمة استقصى فيها ما تفتق من التراث العربى فى مكتبات الشرق والغرب .

ومن النفاسة بمكان عظيم أن يعثر المحقق لكتاب على نسخة منه بخط مؤلفه ، فانها حينئذ تحمـل

الشهادة الوثيقة على صحتها شهادة لا يرقى اليها الشك ، وتكاد تلحقها فى الثقة النسخة التى يكتبها عنه بعض تلاميذه ، فاذا كتب له عليها سماعا أو عرضا أو اجازة أصبحت لا تقل عن النسخة الأصلية للمؤلف ثقة ، وكذلك الشأن فى النسخة التى تقرأ على عالم نحرير ، وخاصة اذا كان الذى قرأها عليه وعارضها لا يقل عنه علما وفضلا ، ويصور ذلك من بعض الوجوه ما يروى عن الجاحظ من أنه « لما قدم من البصرة الى بغداد فى بعض قدماته أهدى الى محمد بن عبد الملك الزيات فى وزارته للمعتصم نسخة من كتاب سيبويه ، وأعلم باحضارها بعض موظفيه قبل أن يحضرها مجلسه ، فقال له ابن الزيات : أوظننت أن خزائننا خالية من هذا الكتاب ؟ فقال الجاحظ : ما ظننت ذاك ، ولكنها بخط الفراء ومقابلة الكسائى وتهذيب عمرو بن بحر الجاحظ ، فقال له ابن الزيات : هذه أجل نسخة توجد وأغربها . فأحضرها اليه ، فسر بها ، ووقعت منه أجمل موقع » .

ومما يوثق النسخة المخطوطة أن يكون قد كتب عليها سندها وأن يكون رجال السند من العلماء النابهين ، ونمثل لذلك بشرح ديوان جرير لابن حبيب ، فله مخطوطات مختلفة تحتفظ بها دارالكتب المصرية وغيرها من المكتبات فى العالم ، وبينها نسخة وحيدة منسوبة ، اذ نجد على الورقة الأولى منها أنها مروية عن طريقين : طريق السيرافى ، العالم النحوى المشهور عن ابن الصفار عن السكرى عن ابن حبيب ، وطريق أبى الحسن بن العباس بن الفرات عن أبيه عن السكرى عن ابن حبيب . وعقب ذكر هذين الطريقين لروايتها كتب عليها أنها سماع أبى الغنائم أحد العلماء اللغويين . وهذا السماع يضيف الى سنديها ثقة فوق ثقة ، اذ يعنى أن النسخة ليست منقولة عن نسخة مخطوطة ، وانما هى منقولة عن نسخة مسموعة ، وكان النقل عن المخطوطات مباشرة يفضى الى كثير من التصحيف كما أسلفنا . وبذلك كله تصبح هذه النسخة المنسوبة من شرح ابن حبيب أعلى نسخة وأدقها وأوثقها ، بحيث يتحتم على من يريد نشر ديوان جرير أن يتخذها أصلا لنشره .

ومما يوثق النسخة ونسبتها الى مؤلفها ان نجدها موقوفة على طلاب العلم ، وعادة يكتبون تاريخ وقفها أو نجد عليها أسماء بعض من تملكوها وتاريخ تملكهم لها ، أو نجد أسماء بعض العلماء الذين قرأوها اما على صفحة العنوان أو فى بعض الهوامش ولا يفيدنا ذلك فى التوثق منها فحسب ، بل يفيدنا أيضا فى معرفة من ثقفها من العلماء ، واذا كانت لهم مؤلفات تخوض فى نفس موضوعاتها تبادر الى أذهاننا توا أنهم ربما استقوا منها فى تلك المؤلفات ، ومن خير ما يصور ذلك مخطوطة المغرب لابن سعيد التى تحتفظ بها دار الكتب ، فقد كتبها بخطه ، وسجل ذلك على صفحة العنوان فى كل سفر من أسفارها ، كما سجل أنه كتبها فى حلب لخزانة ابن أبى جرادة المشهور باسم ابن العديم ، وذكر فى نهاية كل سفر تاريخ الفراغ من كتابته ، وتقع كل هذه التواريخ بين سنتى ٦٤٥ و٦٤٧ للهجرة . ونجد على غلاف السفر الرابع منها هذه العبارة للصفدى المتوفى سنة ٧٦٤ للهجرة اذ يقول :

« طالعه وانتقى منه مالكه خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدى ، عفا الله عنه » . وواضح أنه يصرح بأنه تملك النسخة وأنه اختار منها فى مؤلفاته ، ومن يرجع الى كتابه « الوافى بالوفيات » يجده كثير الاستمداد منها فى التراجم الأندلسية . ونجد بجانبه كثيرين من العلماء المصريين يوقعون على نفس الورقة أنهم قرأوا الكتاب ، وقد يعينون الزمن الذى قرأوه فيه ، اذ نقرأ : « استفاد منه داعيا لمالكه ابراهيم بن دقماق عفا الله عنه ورحمه آمين » و « طالعه أحمد بن عبد الله بن الأوحدى سنة ٨٠٢ هـ » ونجد أسماء أخرى مثل « فتح الله سنة ٨١٠» و « خليل بنعمر بن المحتاج الاسعودى» وكتب المقريزى : « استفاد منه داعيا لمالكه أحمد ابن على المقريزى سنة ٨٠٣ هـ » . ومن يرجع الى كتابه « الخطط » يجده قد نقل عن ابن سعيدكثيرا، ولا يفيدنا تعقب أصحاب هذه التوقيعات فى توثيق الكتاب فقط كما أسلفنا ، بل يفيدنا أيضا فى أنه ربما سقطت من الكتاب بعض أوراق ، نقلها عنه بعض هؤلاء الموقعين ، وربما حدث فى بعض أوراقه تآكل أو محو لبعض الكلمات والسطور ، فنبحث عنها عندهم ، اذ ربما نقلوها فى مصنفاتهم . وكل هذا حدث فى مخطوطة المغرب ، ووجد محققوه فى خطط المقريزى ما يداوى سقمه فى القسم الذى نشروه منه عن الفسطاط . ونجد على أسفاره صيغة وقف مكررة نصها : « وقف هذا الجزء الملك المؤيد أبو النصر شيخ ، على الجامع المؤيدى وأن لا يخرج

منه » ، والى جانبه ختمه ومعروف أنه جلس على أريكة مصر بين عامى ٨١٥ و٨٢٤ للهجرة .

واذا فقدنا فى النسخة المخطوطة اشارات الوقف والتمليك وتوقيعات العلماء ، كما فقدنا فيها أسانيد رواتها وصيغ سماعها وعرضها واجازتها كانت نسخة غير منسوبة . وحينئذ يحاول من يريد تحقيقها التوثق من نسبتها الى مؤلفها بنفسه ، مستعينا فى ذلك بوسائل كثيرة ، كأن يحيل مؤلفها فى بعض نصوصها على مؤلفات أخرى له وثيقة ، أو يروى عن رواة نصت كتب التراجم على أنهم كانوا من أساتذته ، ونضرب مثلا لذلك كتاب « الدرر فى اختصار المغازى والسير » لابن عبد البر النمرى القرطبى المتوفى فى القرن الخامس للهجرة ، وهو سيرة نبوية ، وبدار الكتب منه نسخة متأخرة ، وحقا نصت كتب التراجم على أن ابن عبد البر ألف فى السيرة كتابا بهذا العنوان ، ونجد أبا الخير السخاوى المتوفى سنة ٩٠٢ للهجرة يكتب على هامش احدى صفحات هذه النسخة : « هذه الكراريس من كتاب السيرة النبوية للحافظ أبى عمر بن عبدالبر » وأيضا فان محمد مرتضى الزبيدى المتوفى سنة ١٢٠٥ للهجرة كتب على الورقة الاولى من النسخة أنه تملكها وادخلها فى وقفيته . غير أن حداثة النسخة تجعلنا نحتاط ازاءها ونحاول التثبت منها والتوثق من نسبها الى مؤلفها ، واذن لا بد أن نفحص مادتها ونستخرج منها الشهادات البينة على صحة نسبها ، وما نكاد نمضى فيها حتى نجد المؤلف يشير مرارا الى كتابه عن الصحابة ، ومعروف أن لابن عبد البر فى الصحابة كتابا ضخما ، هو « الاستيعاب فى معرفة الأصحاب » ونجده أيضا يشير الى كتاب ثان له هو كتاب « التمهيد لما فى الموطأ من المعانى والأسانيد » . واذا نظرنا فى الرواة الذين حمل عنهم مادة الكتاب وجدناهم نفس الرواة الذين حمل عنهم مادة كتابه الاستيعاب ، وهم عبد الوارث بن سفيان وابن الجسور وابن الفرضى وابن عبد المؤمن وسعيد بن نصر وابن المدمالة وأحمد بن قاسم التاهرتى وخلف بن سعيد وأبو عمر الباجى ، وجميعهم نصت كتب التراجم على أنهم أساتذة ابن عبد البر ، وعنهم حمل روايته . وبذلك كله نتوثق من نسبة النسخة اليه توثقا يدفع عنها الشك والاتهام .

وفى كتب أسلافنا ظاهرة عامة ، هى كثرة اقتباس المؤلفين ممن سبقهم ، وقد يطول هذا الاقتباس طولا مسرفا ، وهو سواء طال أو قصر يدخل فى الشهادة على نسبه الكتاب المأخوذ منه لمؤلفه وأنها نسبة صحيحة . وقد ينقل الاقتباس عن نسخة منسوبة ، وبذلك يكون توكيده للنسخة غير المنسوبة ، اذا تطابق مع نصوصها ، أكثر قوة ، ومما يصور ذلك كثرة اقتباسات ابن سيد الناس المتوفى سنة ٧٣٤ للهجرة من سيرة ابن عبد البر الآنفة الذكر فى كتابه « عيون الأثر فى فنون المغازى والشمائل والسير » فانه اقتبس منها اقتباسات كثيرة ، بل لقد نقل عنها فصولا برمتها ، وهو مع كل فصل وكل نقل يصرح باسم ابن عبد البر ، حتى اذا انتهى الى خاتمة سيرته قال ان ما فيها من كتاب الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر رواه عن والده محمد بن محمد بن عبد الله الاشبيلى المصرى عن شيخه أبى الحسين محمد بن احمد بن السراج عن خاله أبى بكر بن خير عن أبى الحجاج الشنتمرى عن أبى على الغسانى عن ابن عبد البر . فاقتباساته اذن من نسخة لكتاب ابن عبد البر منسوبة ، وهى نسخة شفعت بالسماع من زمن مؤلفها ، حتى زمنه، مما يرفع من قيمة اقتباساته ونقوله عنها . ونراها تتطابق مع نصوص النسخة غير المنسوبة ، الا ما قد يقع فى تلك النصوص من سهو أو عدم دقة فى النقل . وبذلك تضيف الى صحة نسبة النسخة الى ابن عبد البر صحة مضمونها ومادتها .

ومما يلقى أضواء قوية على صحة النسبة فى النسخة الحديثة ما يذكر فى مقدمتها أو فى تضاعيفها من أسماء أشخاص عاصروا المؤلف ، وكان أسلافنا كثيرا ما يهدون مصنفاتهم الى بعض الوزراء أو الأمراء أو الشخصيات البارزة ويصرحون بذلك ، فى فواتحها ، وقد ينوهون بهم دون تصريح بالاهداء، ونضرب لذلك مثلا كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبى الذى نشر من نسخة حديثة فاننا لا نكاد نمضى فى مقدمته حتى نجد مصنفه يدعو لابن تومرت امام دولة الموحدين الذى ادعى أنه المهدى المنتظر كما يدعو لخلفائه عبد المؤمن ويوسف وابنه يعقوب قائلا : « وأسأل الله الرضا عن الامام المعصوم المهدى المعلوم ، وعن خليفتيه : سيدينا أميرى المؤمنين الوارثين مقامه العظيم ، وأصل الدعاء لسيدنا أمير المؤمنين ابن أمير المؤمنين ، مبلغ

مقاصدهم العلية الى غاية التكميل والتتميم » .
وهذا الدعاء صريح فى أن الكتاب ألف فى عصر يعقوب بن يوسف : ٥٨٠ ــ ٥٩٥ هـ ، الذى وصل دعاءه له وصلا يدل على أنه كان لا يزال ناهضا بمقاليد الحكم . ونرى المؤلف فى ثنايا الكتاب يصف نفسه بأنه أندلسى ، ويقول : « كان صاحبنا الفقيه أبو القاسم السهيلى ــ رحمه الله ــ يولع بعلل النحو الثوانى ويخترعها » . ومعروف أن السهيلى توفى سنه ٥٨١ للهجرة ، وفى عبارة المؤلف عنه بلفظ رحمه الله ما يدل على أن الكتاب ألف بعد وفاته .
وينبغى الا نقف فى تحقيق نسبة الكتاب الى مؤلفه عند مثل هذه الشهادات ، بل لا بد ان نعود ، كما قلنا آنفا ــ الى الكتب التى صنفت بعده ، لعلنا نجد فيها اقتباسات منه أو آراء مضافه الى مؤلفه ، ومن يرجع الى « ارتشاف الضرب » و « شرح التسهيل » لأبى حيان يجده يذكر بعض آراء ابن مضاء التى أثبتها فى الكتاب ، وكذلك صنع السيوطى فى مصنفه « همع الهوامع على جمع الجوامع » . وبذلك جميعه أصبحت النسخة الحديثة من كتاب الرد على النحاة لابن مضاء وثيقة النسبة اليه ، وفى تاريخه أنه كان قاضى القضاة لدولة الموحدين وأنه توفى سنة ٥٩٢ .

ومما يستضاء به فى نسب النسخة ما يذكره ناسخها فى آخرها من تاريخ كتابتها والنسخة التى أخذ عنها ، فقد يكون أخذها أو نقلها عن نسخة المؤلف أو عن نسخة بعض تلاميذه أو عن نسخة رواة يتصل سندهم به . على أنه ينبغى الاحتراس ازاء التاريخ المثبت فى آخر النسخة ، فقد يحدث مثلا أن ينقل ناسخ فى القرن التاسع الهجرى نسخة عن أصل كتب فى القرن الرابع ، فيسجل ما عليه من تاريخ كتابته فى نسخته دون أن يشير بحرف الى أنه نقل عنه نسخته . وهو جانب لا ينكشف الا لمن يعرف تاريخ الخط العربى وهيئاته المادية فى العصور المختلفة ، ومعروف أن لكل عصر سالف فى الخط صورة خاصة تميزه ، ويستطيع من يحسن التمييز بين صور الخط عند أسلافنا وتطورها الزمنى أن يعين تاريخ النسخة التى لم ينص كاتبها فى نهايتها على تاريخ الفراغ من كتابتها .

واذا وجدنا لكتاب، نريد تحقيقه ، نسخا مختلفة رتبناها حسب القدم ، ودائما نتخذ نسخة المؤلف أو أقرب فروعها اليها الأصل الذى ننشر على أساسه الكتاب ، ولا نترك نسخة المؤلف الا اذا ثبت لنا أنها كانت مسودة لكتابه أو كثرت فيها الخروم أو كثر المحو والتآكل ، وحينئذ نقدم عليها نسخه أحد تلاميذه ، فان لم توجد قدمنا النسخة المنسوبة . واذا لم يكن فى النسخ نسخة منسوبة ولا أخرى مسندة أو مروية نظرنا فى النسخ ، وحاولنا أن نقسمها الى عشائر متقابلة ، مفردين كل عشيرة على حدة بميزاتها التى تستقل بها من حيث الضبط المتناظر فيها والاخطاء المتماثلة ، فهما ميزان القرابة بين النسخ فى العشيرة الوحدة ، ونجعل اقدمها اما لها ، ونقارن فى الهوامش بينها وبين الامهات الأخرى ، واذا لم نستطع أن نميز فى النسخ بين عشائر متقابلة أثبتنا فى الهوامش الفروق بينها جميعا ، متخذين أقدمها أصلا للتحقيق والنشر ، وكثيرا ما نجد نسختين لكتاب ، احداهما قديمة كثيرة الاخطاء ، والثانية حديثة دقيقة الضبط لأنها نقلت عن أصل أكثر صحة من النسخةالقديمة، وحينئذ ينبغى أن نتخذ النسخة الحديثة أصلا لتحقيقنا على الرغم من حداثتها . واذا كان فى نص النسخة التى اخترناها أصلا مواضع خطأ لم ترد فى احدى النسخ التى نقابلها عليها صححناها على أساسها ، اذ يجب أن ننشر الكتاب فى أصح صورة لقراءاته التى روى بها أو كتب فىمخطوطات مختلفة. وينبغى أن نشير هنا الى أن من الكتب ما كثر تداوله عند أسلافنا حتى أصبح شعبيا ، وحتى أضيفت اليه بسبب شعبيته زيادات مطردة على توالى الأزمنة ، وهى زيادات من شأنها أن تجعل مخطوطاته متفاوتة تفاوتا واسعا ، على نحو ما هو معروف عن كتاب « ألف ليلة وليلة » فان القصاص أدخلوا على قصصه كثيرا من التغيرات والاضافات مما جعل مخطوطاته تمثل صورا وأجناسا متباعدة . وفى مثله يختار المحقق مخطوطات صورة واحدة من صوره المتعددة ، ويقارن بينها مستخلصا منها مخطوطة جيدة يجعلها أساسا أو أصلا لنشره ، موازنا فى الهوامش بينها وبين اخواتها ، أما الصور المغايرة لصورة نشرته فيدعها لمحققين آخرين .

ويكثر فى مخطوطات دواوين الشعر الجاهلية والاسلامية أن تعود الى روايتين أو روايات مختلفة، وينبغى أن يجمع المحقق فى نشرته لتلك الدواوين بين رواياتها ، ولكن دون أن يمزج بينها . ومعروف أن لها روايتين أساسيتين : رواية بصرية تبانع فى

التشدد والتوثق ، ورواية كوفية دونها فى هذا التوثق والتشدد . ونضرب لذلك مثلا ديوان زهير، فقد رواه الشنتمرى رواية مسندة عن الاصمعى البصرى فى ثمان عشرة قصيدة ومقطوعة، وروى عن ثعلب الكوفى فى نحو أربعين قصيدة ومقطوعة. وينبغى أن نفصل بين الروايتين فى تحقيقنا للديوان بادئين بالرواية البصرية ، لأنها أوثق من أختها الكوفية ، واذا زادت الأخيرة فى بعض قصائد الرواية الأولى أبياتا أثبتناها فى الهوامش ، حتى لا ندخل عليها ما ليس منها ، والا أصبحت كأنها رواية جديدة . واذا فرغنا من تحقيقها أتبعناها بالقصائد والمقطوعات المزيدة فى الرواية الكوفية . ومثل ثان هو ديوان حسان بن ثابت ، ولا نلتقى فيه برواية بصرية عن الأصمعى ومعاصريه ، وانما نلتقى برواية للسكرى عن محمد بن حبيب الكوفى ، وهو من الثقات الذين عنوا برواية الدواوين القديمة ، غير أن السكرى نص فى روايته للديوان عنه أنه سمع منه جزءا كان يمليه على الطلاب ، وان جزءا آخر لم يسمعه منه ، وانما وجده فى نسخته التى خلفها من بعده ، ويتبادر لنا توا أن ابن حبيب انما أملى ما صح عنده من شعر حسان ، وما لم يصح فى رأيه لم يمله . وبذلك تصبح رواية السكرى للديوان عنه تحمل جزءين : جزءا وثيقا فى رأى ابن حبيب ، وجزءا يشوبه الشك والريب . وللديوان رواية ثانية جمعت بين رواية ابن حبيب ورواية راو يسمى الأثرم يتنزل عن ابن حبيب درجات فى الثقة ، وهى تضيف الى رواية السكرى نحو أربعين قصيدة ومقطوعة ، وقد كتب عليها أنها قرئت على العدوى الراوية الأخبارى ، وكان يعاصر ابن حبيب ، وطبيعى أن نبدأ فى تحقيق هذا الديوان بالجزء المسموع عن ابن حبيب ، لأنه أكثر أجزائه ثقة ، ونتلوه بالجزء المأخوذ من نسخته ، حتى اذا فرغنا منه تلوناه بالجزء المزيد فى الرواية الثانية ، مثبتين فى هوامش الرواية الأولى ما تضيفه تلك الرواية فى القصائد والمقطوعات من أبيات . وبذلك لا نخلط بين أجزاء الديوان ودرجات رواياته فى التوثق والصحة .

ودائما تلقانا بجانب رواية الدواوين الجاهلية والاسلامية روايات فرعية لبعض قصائدها ومقطوعاتها وأبياتها منبثة فى كتب الشعر والشعراء واللغة والأدب والجغرافية والتاريخ ، وفى كثير من الأحيان تؤخذ من أصل لراوية الديوان أكثر دقة وأصح ضبطا من النسخة التى وقعت لنا منه ، وقد تستمد من رواية أتم من الرواية التى وصلتنا . ولذلك لا يجوز لنا أن نغفل هذه الروايات الفرعية للديوان حين تحقيقه . غير أنه ينبغى اذا اشتركت مع روايته أن لا نقدمها عليها فى الألفاظ الصحيحة، بل نتمسك برواية الديوان دائما مثبتين الفروق بينهما فى الهوامش والحواشى ، اما فى الالفاظ المصحفة والمحرفة ، فاننا نثبت دائما الرواية الفرعية ونشير فى الحاشية الى الرواية الأصلية . ومن الروايات الفرعية التى ينبغى أن نتلقاها بحذر رواية صاحب الأغانى للمقطوعات التى شدا بها المغنون ، فانهم كانوا يبدلون كثيرا ويغيرون فيما يتغنون به من أشعار الشعراء ، على نحو ما يتضح من الموازنة بين رواية أشعار عمر بن أبى ربيعة فى ديوانه وبين ما تغنى به المغنون من شعره ، فاننا نجدهم يبدلون فى بعض ألفاظ المقطوعات التى يلحنونها ، وقد يحذفون شطرا ويضعون شطرا آخر مكانه ، وقد يقدمون أبياتا ويؤخرون أبياتا ، وقد يزيدون بيتا أو بيتين فى بعض المقطوعات مازجين بين شعره وشعر غيره من معاصريه . وتلقانا فى الروايات الفرعية كثيرا أبيات ومقطوعات وأحيانا قصائد لم ترد فى رواية الديوان ، فأما الأبيات فان كان معها ما يدل على أنها من احدى قصائد الديوان أو مقطوعاته أثبتت فى مواضعها من هوامشه ، وان لم يكن معها دليل وضعت فى ملاحقه، وكذلك المقطوعات والقصائد المزيدة ، وأيضا القصائد التى تختلف رواياتها الفرعية عن رواية الديوان اختلافا واسعا بحيث يتعذر وصفه فى الحواشى . ومن الخير أن يلحق بالديوان تخريج واسع لقصائده ومقطوعاته ومزيداته ، بحيث نعرف فى دقة ورودها ودورانها فى المراجع القديمة .

ولم نتحدث حتى الآن عن العقبات والصعاب التى ينبغى أن يذللها من ينهض بتحقيق أى ديوان أو أى نص أدبى ، ولعل أولها مشاكل الخط وما وضعه أسلافنا فيه من مصطلحات وما يجرى فيه من تصحيفات . ومن أهم مصطلحاتهم وضعهم تحت الحرف المهمل نفس النقط الذى فوق الحرف المعجم المشابه له ، وقد يضعون تحته أو فوقه همزة صغيرة ، وقد يكتبون تحته حرفا صغيرا مثله ، وقد يضعون فوقه خطا أفقيا قصيرا ، أو علامة كقلامة الظفر مضجعة على قفاها وهى تلتبس على من لا يعرفون هذا المصطلح وخاصة فى حرف السين فيظنونه شينا . وهناك رموز مختصرة لبعض

الألفاظ تدور فى مخطوطات الأسلاف ، من ذلك « ثنا » أى حدثنا و « انا » أى أخبرنا · وكانوا يقابلون النسخة بعد كتابتها على الأصل الذى كتبت منه ، فاذا وجدوا فيها كلمة مغلوطة مدوا عليها خطا أوله كالصاد ، ويسمونه علامة التضبيب ، وعادة يضعون الكلمة الصحيحة أمامه على الهامش ، ويتلونها أحيانا بكلمة « صح » · واذا فات الناسخ فى أثناء كتابته كلمة أو كلام خطوا من موضع السقوط فى السطر خطا صاعدا معطوفا بين السطرين عطفة يسيرة الى جهة الساقط المكتوب على شمال الصفحة أو يمينها ، ويسمونه لحقا ، ويتبعونه عادة بكلمة « صح » أو كلمة رجع ، أو يرجع الكلام · وطبعا تسبق النسخة المراجعة أو المقابلة أختها التى لم تثبت عليها مقابلات ، الا أن تكون محررة دقيقة ، واتبع اليونينى أن يضع لفظ « لا » قبل الرمز الذى اتخذه للنسخ اشارة الى سقوط الكلمة الموضوع فوقها أو الكلام حتى اذا انتهى وضع كلمة « الى » اشارة الى آخره ·

أما مشكلة التصحيفات فى النسخ فمشكلة بالغة العسر والصعوبة ، بسبب تشابه الحروف فى خطنا ، وهو تشابه فسح للنساخ من قديم فى أخطاء كثيرة ، بل لقد وقع فى الخطأ بعض العلماء البارزين ، مما جعل أسلافنا يتعقبون تصحيفاتهم على نحو ما أسلفنا · ومعروف انه نشأ عندنا منذ القرن الثانى للهجرة أجيال كثيرة احترفت الوراقة أو بعبارة أخرى نسخ المخطوطات ، وكان كثير منهم يحسن الخط ولا يحسن العربية فكان يخطىء فيما يكتب ، وقد ينسخ من نسخته وراق آخر على شاكلته فيضيف الى أخطائه أخطاء جديدة ، وربما نسخ من هذه النسخة الثانية وراق ثالث من طرازهما فتراكمت الأخطاء ، وهى أخطاء لا تقف عند التصحيف لبعض الكلمات ، فقد تمتد الى اسقاط بعض الألفاظ والعبارات من النص ، فيضطرب نظام صياغته ويصبح تصحيحه عسيرا منتهى العسر ، وقد وصف ذلك الجاحظ فى القرن الثالث للهجرة ، فقال : « لربما أراد مؤلف الكتاب أن يصلح تصحيحا أو كلمة ساقطة فيكون انشاء عشر ورقات من حر اللفظ وشريف المعانى أيسر عليه من اتمام ذلك النقص ، حتى يرده الى موضعه من اتصال الكلام ، ثم يصير هذا الكتاب بعد ذلك نسخة لانسان آخر، فيسير فيه الوراق الثانى سيرة الوراق الأول ، ولا يزال الكتاب تتداوله الايدى الجانية والاعراض المفسدة ، حتى يصير غلطا صرفا » · واذا كان الجاحظ يلاحظ ذلك على المخطوطات المتداولة فى عصره ، وجميعها كانت قريبة من حياة مصنفيها ، فان ما حدث بعد ذلك للمخطوطات التى حملتها عصورنا الماضية المتطاولة والتى تعاقب عليها النساخ بالتحريف ونقص الكلام ادهى وأمر · وكان أسلافنا فى الحقب الاولى لا ينقطون الحروف ولا يشكلون الكلمات مما يجعل قراءة بعض النسخ المخطوطة شديدة العسر والالتواء · وأيضا فان من المخطوطات ما كتب بخط كوفى أو مغربى ، وقراءتها لا تستقيم الا لمن تدرب على قراءة الخط الذى كتبت به وعرف مصطلحاته وخصائصه ، وهل يمكن لمحقق أن ينشر مخطوطة مغربية نشرا سليما الا اذا عرف أن أصحاب هذا الخط يضعون تحت الفاء نقطتها ، بينما يضعون فوق القاف نقطة واحدة ، وأنهم يضعون الفتحة تحت الشدة لا فوقها كما نصنع ، أما الكسرة تحت الشدة فيضعونها تحت الحرف ، وتتشابه عندهم استدارة الدال والراء وشكل الكاف والظاء، ويكتبون لكن « لاكن » وهؤلاء « هاء ولاء » الى غير ذلك من خصائص خطية ان لم يقف عليها ناشر المخطوطة المغربية وقوفا بينا أفسد نشرها افسادا على نحو ما حدث فى نشرة فولرز للقطعة الخاصة بالدولة الطولونية من كتاب المغرب لابن سعيد ، وكذلك فى نشرة تلكوست للقطعة الخاصة من الكتاب بالدولة الاخشيدية وما تبعها من تراجم الشعراء ، وعلى كل حال هذا جانب يمكن تلافيه بتبين المحقق لخصائص الخط الذى ينشر منه احدى المخطوطات ، أما الجانب العسر حقا فهو جانب التصحيف الذى يشيع فى المخطوطات ، ولذلك كان ينبغى دائما حين نحاول نشر كتاب أن نعنى بجمع نسخه المبثوثة فى المكتبات شرقا وغربا ، حتى ننفذ منها الى تصحيح ما يجرى فيها من تحريفات ونواقص ألفاظ ، عن طريق المقابلة الدقيقة بينها ، مثبتين دائما اختلافاتها فى الهوامش والحواشى · ومن المسلم به أن التصحيفات اذا تكاثرت فى مخطوطة كتاب ليس له سواها وجب العدول عن تحقيقها الا اذا كانت تستمد من مصنفات سابقة يمكن ان يستعان بها فى تصحيحها ونشرها ·

وقد يظن أن المخطوطة اذا كانت بخط المؤلف كفى المحقق مئونة تقويم ما قد يكون بها من تصحيفات،

وتحريفات ، وهو ظن لا يستقيم الا اذا أثبت مؤلفها على هوامشها ما يدل على أنه راجعها وصححها وقوم ما بها من بعض العوج والاضطراب ، اذ كثيرا ما يسهو المؤلف فى اثناء كتابته ، وخاصة اذا كان عجلا ، فيسقط منه غلط فى النقط أو فى الشكل أو تسقط منه كلمة أو كلمات ، ويتضح الساقط فى الشعر بأكثر مما يتضح فى النثر لارتباطه بموازين العروض • وقد يخطىء فى بعض أسماء الأعلام والأماكن • ومن أجل ذلك كان ينبغى مراقبة المحقق لنسخ الكتاب الذى ينشره حتى نسخة المؤلف ، وأحيانا تسهل هذه المراقبة ، وأحيانا تصعب ، أما انها تسهل فحين ينص المؤلف على من نقل عنهم • ومن خير ما يصور ذلك مخطوطة المغرب لابن سعيد، فانه لم يغفل اسم كتاب نقل عنه ، واتبع فى ذلك طريقة ثابتة : أن يذكر اسم الكتاب ثم يتلوه بما أخذه منه • وبذلك وضع فى يد محققه أدوات مراقبته وأغناه عن كثرة التنقيب والتنقير. أما حين يحجم المؤلف عن ذكر مصادر كتابه فان مراقبته تصبح صعبة ، وعلى المحقق حينئذ ألا يدخر وسعا فى مراقبته ، عن طريق الكتب التى تشترك معه فى مادته والاخرى التى تنقل عنه وتضيف بعض التعليقات الى ما تنقله ، وقد تصبح مراقبة كتاب ضربا من العنت ، وبخاصة الكتب الادبية التى تشبه دوائر المعارف ، اذ لا بد لمحققها من تصفح كتب المكتبة العربية من كل صنف : من المعاجم والكتب اللغوية والتاريخية والجغرافية ودواين الشعراء وكتب الشعر والأدب ، حتى لا يفوته غلط فى كلمة ولا فى علم ولا فى اسم مكان ولا فى بيت شعر •

وقد أكثرنا من الحديث عن الغلط والتحريف فى النسخ ، وينبغى أن يفرق المحقق عند المؤلفين بين الغلط الناجم من السهو ، والغلط الذى جاءهم من استخدام الكلمات والعبارات العامية ، وهو غلط شاع منذ القرن السادس للهجرة على ألسنة المؤلفين ومن عاصروهم من الشعراء • وهذا الغلط ينبغى أن لا يصلح ، لأنه غلط مقصود ، وخاصة اذا كانوا كتبوه بأيديهم، فاننا اذا صححناه أزلنا النص عن صورته الحقيقية • ونضرب لذلك مثلا كتاب « المنهل الصافى » لابن تغردى بردى مؤرخ مصر المشهور فى القرن التاسع الهجرى ففيه أغلاط لغوية وتعبيرية مختلفة لاحظها محققوه فى أثناء نشرهم للجزء الأول من الكتاب ، منها الحاقه علامة الجماعة وهى الواو بالفعل المسند الى الجمع بالضبط كما ننطق اليوم فى عاميتنا ، ومنها قوله « كان سعد الدين خصيصا عند السلطان الظاهر برقوق» وكلمة خصيصا لا توجد فى اللغة ، انما يقال « من خاصة فلان » ومنها قوله : « كان فلان مهابا » كما نقول فى عاميتنا والصحيح « مهيبا » • ومثل هذه الأغلاط عند المؤلفين والشعراء المتأخرين ينبغى أن لا تمس لأنها تصور حقائقهم اللغوية وتطور عربيتنا، ولم يلبث أن ظهر ابن اياس فملأ تاريخه بالكلمات العامية ، ونخطىء خطأ بالغا اذا حاولنا تصحيح لغته وردها الى العربية الفصيحة .

وأخيرا ينبغى على المحقق لأى كتاب أو ديوان أن يلحق به فهارس تزيد النفع به ، وهى تختلف من كتاب الى كتاب ، فكتاب أدبى يشتمل على بعض آى الذكر الحكيم وبعض الأحاديث النبوية وبعض الأشعار وبعض الأمثال وبعض الألفاظ اللغوية العويصة وبعض الأعلام وبعض أسماء الأماكن والبلدان لا بد أن يجعل فيه فهارس لكل هذه الجوانب • ودائما ينبغى أن تتضمن فهارس دواوين الشعر فهرسا للقوافى وفهرسا للاعلام وفهرسا لأسماء البلدان والأماكن ، واذا جرت على لسان الشاعر كلمات عامية وضع لها فهرس خاص • ويراعى المحقق دائما قواعد الترقيم ووضع الأقواس المتبعة فى الكتب المحققة ، مع العناية باتخاذ رموز لمخطوطات النص المختلفة •

وواضح من كل ما قدمت أن تحقيق تراثنا الأدبى ليس عملا هينا يسيرا ، بل هو عمل شاق مرهق ، اذ تمتد فيه صعاب لا تكاد تحصى ، صعاب فى فحص عناوين المخطوطات والتوثق من نسبتها الى مؤلفيها ومن مادتها ومضمونها ، وصعاب فى مقابلة نسخها ومعارضتها على كل ما اشتق منها من روايات فرعية واقتباسات ، وصعاب فى التدرب على قراءة خطوطها ومعرفة مصطلحاتها ورموزها ، وصعاب فى اصلاح سقطات الكلام وتصحيفات النساخ ، مع اقامة المراصد المختلفة من كتب المكتبة العربية على كل ما يجرى فى النص من أبنية الكلام ومن الأشعار ومن الأماكن ومن الأعلام • وهى صعاب ما يزال المحقق لنص من نصوص تراثنا ينفق فى تذليلها الأعوام الطوال حتى يصبح النص نقيا صافيا مهيئا للانتفاع به أكبر الانتفاع والمتاع به أجمل المتاع •

٢ - معالم الموضوع

بقلم الدكتور
مصطفى سويف

تعتبر الدراسة العلمية لعمليات التفكير والادراك وما اليها من أهم الموضوعات التى أخذت تفرض نفسها على أذهان علماء النفس بقدر متزايد منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى بلغت مكان الصدارة فى جداول أعمالهم فى السنوات العشر الأخيرة . ولا يسع المرء أمام هذه الحقيقة التاريخية الا أن يقف قليلا وقفة المتأمل (اذا شاء) أو الدارس (اذا استطاع) ، لينظر فيما تعنيه هذه الظاهرة اذا ماضمها فى اطار واحد مع مجموعة الظواهر الحضارية الأخرى التى تكون المشهد المتكامل لتاريخ الانسان فى هذه الفترة ، لا يسع المرء الا أن يتوقف قليلا عن الحديث أو البحث فى العلم نفسه ، ليتدبر دلالة العلم فى تاريخ الانسان ، أو ليتدبر على وجه التحديد الدوافع اليه والبواعث عليه . أجاءت هذه اللفتة من العلماء تعبيرا عن الرغبة فى اصلاح ما فسد من حال الانسان ، وسعيا وراء الكشف عن مجموعة من القوانين الأساسية التى تنتظم جانبا هاما من جوانب سلوكنا وخبراتنا حتى يستطيع الانسان أن يستغلها فى توجيه مصيره توجيها رشيدا قوامه مزيد من الروية والتدبير ؟ أم أنها تولدت عن مجرد اندفاع آلى (أوشبه آلى) نحو مزيد من تطبيق مناهج البحث العلمى ووسائله فى مجالات جديدة لمجرد ان القائمين بهذا العمل وجدوا أنفسهم مؤهلين للقيام به ، وليكن مايكون من أمر الهيئات التى تنفق على البحوث التى يجرونها ، وليكن مايكون من أمر اليد التى ستتلقف الكشوف والابتكارات التى يصلون اليها ؟ وثمة أسئلة أخرى كثيرة غير هذين السؤالين لا تلبث أن تتوافد على الذهن ، اسئلة لا أول لها ولا آخر ، تدور كلها حول دلالة العلم فى تاريخ الانسان ، وفى سبيل الاجابة عليها تحتاج الى قدر كبير من المران على النظرة الشاملة ، والتناول الموضوعى للأمور ، والشجاعة فى الاعتراف بوجود ثغرات كثيرة فى معلوماتنا التى نبنى عليها أحكامنا . ثم الاستعداد لتغيير رأينا قليلا أو كثيرا على ضوء ما قد يسد بعض هذه الثغرات فى مقبل الأيام من معلومات لم نكن نعرفها ولا نتوقعها .. على أية حال فيما يتعلق بالسؤالين اللذين أثرناهما يبدو أن علماء النفس لايختلفون عن غيرهم من العلماء المختصين بالدراسات الطبيعية والبيولوجية وما اليها ، فيهم الباحثون ذوو النظرة الشاملة ، الذين يدركون دورهم ضمن مجموعة ادوار أخرى يتألف منها تاريخ الانسان ، ويحاولون أن يشاركوا بنصيب فى توجيه المصير ، مع اتفاق فى الولاء للدفاع عن كرامة الانسان واختلاف فى تحديد الطريق الذى يقتضيه هذا الولاء . وفيهم الباحثون ذوو الأفق الضيق ، الذين يمارسون دورهم دون أن يدركوا تشابكه مع أدوار أخرى فى شبكة الحياة الاجتماعية . وفيهم نسبة كبيرة يقف أفرادها مواقف متفاوتة قربا وبعدا من أحد هذين الطرفين .

نعود الى مسألة الموضوعات التى تستأثر بأكبر قدر من اهتمام علماء النفس فى الاونة الحاضرة • وسوف نقدم للقارىء ثلاث دراسات تناولت كل منها جانبا من جوانب عمليات التفكير أو الادراك ، راعينا فى انتخابها أن تكون لباحثين مختلفين ، ينتمون الى قوميات مختلفة ، حتى نتيح للقارىء أن يتـذوق طعم اختلاف زاوية النظر ، او زاويه الاهتمـام فى علم النفس الحديث ، وأن يتبين فى الوقت نفسـه القدر المتوافر من التشابه بين أصحاب هذه الزوايا المختلفة رغم اختلافهم ، أعنى القدر الذى يتمثـل فى الطرق الأساسية التى ينتهجونها فى أثناء قيامهم ببحوثهم ، وفى الخطوط العريضة لنتائجهم اذا ما تشابهت موضوعاتهم • بعبارة أخرى راعينا فى انتخاب المادة التى سنعرضها أن توضح للقارىء الى أى مدى تفرض موضوعية العلم نفسها من خـلال اختلافات العلماء •

أما الدراسات فتنتمى احداها الى مجموعة من العلماء السوفييت المعاصرين ، وتنتمى الثانية الى عدد من العلماء السويسريين والفرنسيين ، وتنتمى الثالثة الى اثنين من العلماء الامريكيين •

ولنبدأ ببحوث العلماء السوفييت ، والعلماء الذين سنذكرهم هم أساسا جالبرين (م١٩٠٢)(١) من جامعة موسكو ، وكرونتسكى (م ١٩١٧) من معهد علم النفس التابع لأكاديمية العلوم التربوية بموسكو ، وقد نزيد على ذلك اسما أو اسمين •

والموضوع الرئيسى الذى يهمنا من بحوث جالبرين هنا هو « عمليات التفكير الاساسيه عند الطفل ، كيف تنشأ وترتقى » وهو نفس الموضوع الـذى يتناوله كروتتسكى • وكلا العالمين يعتمد على منهج علمى واحد (على الأقل فى خطوطه العريضة) ، هو جمع عدد كبير من المشاهدات الدقيقة ، على عـدد من الأطفال ، فى أثناء تلقيهم أنواعا معينة من الدروس فى المدرسة • وتتركز معظم المشاهدات على جانب معين من سلوك الأطفال فى حجرة الدراسة ، هـو سلوكهم اللغوى ، الاجابات والاسئلة التى يتبادلونها مع المدرس ، كما تتناول المشاهدات طريقة المدرس فى تقديم المادة • على كل حال سنتكلم عن هـذه النقطة بمزيد من التفصيل بعد قليل •

المهم ان جالبرين انتهى الى النتيجة الآتية : أن كثيرا من العمليات العقلية الأساسية التى يحتاج اليها التلميذ فى دراسته انما تتكـون لـديه مارة بمراحل معينه فى فترات العمر المختلفه ويتدخل فى تحديد شكل هذه المراحل أسلوب التعليـم الذى يتلقى به التلميذ دروسه • خذ مثلا مـادة كمادة الحساب ، هذه المادة تحتاج الى عـدد من العمليات العقلية الأساسية تدور حول المعالجـة العقليه الصحيحة للاعداد • هذه المعالجـة العقلية للأعداد لم تولد معنا بالشكل الذى نعرفه من خلال خبرتنا المباشرة نحن الراشدين • ان الراشد منا اذا فكر قليلا فى الطريقة التى يمارس بها عملية العد مثلا ، يجدها تتم لديه بدرجة عالية من الكفـاءة ومن السهولة ، أنه متمكـن منهـا لدرجة انهـا تبدو له وكان بساطتهـا لا حـدود لها ، فيستنتج أنها تعتمد على قدرة تشبه البداهة ، وليس فيهـا ماينبىء عن أنها تنطوى على عناصر أو عمليات متعددة أبسط منها • وليس فيها مايشير الى أنها مـرت بمراحل أبسط مما هى عليه الآن وذلك فى خلال سنوات الطفولة المبكرة والمتأخرة • ومع ذلك فهذا الاستنتاج خطأ ، لا أقصد عملية الاستنتاج نفسها ولكن النتيجة التى توصلنا اليها •• وقد اغـرانا بالوقوع فى هذا الخطأ أننا اعتمدنا كلية على التأمل فى شكل الوظيفة أو القدرة كما تبدو لدينا ونحـن فى العقد الثالث أو الرابع أو الخامس من العمر • وقد كان يلزمنا ان نفكر ولو قليلا فى ان هـذه الوظيفة ربما تكون قد نمت وتغيرت مع نمو أجسامنا ولكن من المشاهدات الطريفه أننا كثيرا ما نفكر فى نمو الجسم ، ولكن قلما نفكر (أو نغفل التفكير) فى نمو الوظائف • على كل حال هذا أحد المصـادر الرئيسية للخطأ الذى وقعنا فيه • وهو أحد الأسباب الرئيسية التى تجعل كثيرا من كلام الهواة فى هذا الميدان ليس له قيمة علمية ، صحيح أنهم يتكلمـون (أحيانا وليس دائما) من واقع خبراتهم النفسية لكن هذا لايكفى ، أن أقصى ما يمكن ان يعطيه لنا مثل هذا الكلام هو بعض الأوصاف لشكل الوظيفة فى مرحلة معينة من العمر ، دون أية دراية بتاريخ نموها وارتقائها ، ومدى تدخل مراحل ذلك النمو والارتقاء السابقة فى تحديد الشكل والمستـوى الحاضرين •

على كل حال ، اهتم جالبرين بدراسة مراحـل النمو والارتقاء هذه ، كما تكشف عن نفسها فى

(١) سنستخدم هـذه الطريقة فى المقال للاشارة الى سنة ميلاد الباحث الذى نتكلم عنه •

مواقف التعلم فى المدرسة فى سنوات العمر المختلفة ولم يقتصر على دراسة العمليات الخاصة بدرسة الحساب ، وهى التى ضربنا المثل بها ، لكنه درس عددا كبيرا من العمليات العقلية التى تلزم فى كثير من المواد المدرسية وانتهى الى أن هذه العمليات تمر بخمس مراحل رئيسية على الأقل ، نذكرها فيما يلى :

١ ــ أولا ، يبدأ الطفل بأن يكون فكرة أولية عن العملية أو « الفعل » العقلى المقصود كما يراه متمثلا فى فعل خارجى يقوم به شخص آخر (المدرس أو من يقوم مقامه)

٢ ــ وفى المرحلة الثانية يحاول الطفل أن يتقن القيام بهذا الفعل نفسه من حيث مظاهره الخارجية الملموسة ، وذلك بأن يستخدم الأشياء المادية التى ينصب عليها هذا الفعل ، يستخدمها بأسلوب مماثل للأسلوب الذى سبق له أن شهد الغير يمارسه ، فمثلا يمارس فعل العد على مجموعة من البلى أو البرتقال موضوعة أمامه ، وهو من خلال استخدامه ليديه وذراعيه فى حركات متماثلة متوالية يستكشف جانبا من المضمون الموضوعى لفعل العد ، انه مضمون عضلى أو حركى يتكون من وحدات متكررة •

٣ ــ وفى المرحلة الثالثة يتقدم ومعه نتاج المرحلة الثانية ليتقن الفعل على مستوى الكلام المسموع ، فهو يحاول أن يعد الأشياء بصوت مرتفع ، ويتحرر فى الوقت نفسه بالتدريج من استخدام يديه وذراعيه فى الامساك بالأشياء (التى يعدها) ودفعها قليلا فى هذا الاتجاه أو ذك ، (هذا مع أن الاشياء قد تكون موضوعة أمامه) ، هنا يمكن القول بأن الفعل تحول من مستوى الى مستوى ، تحول من مستوى معالجة « الموضوع » معالجة حركية (أو عضلية ، أو لمسية) الى مستوى معالجة هذا « الموضوع » لفظيا ، عن طريق اللفظ ، بعبارة أخرى عن طريق « تصور أو مفهوم عقلى » (يتبلور فى لفظ)

٤ ــ وفى المرحلة الرابعة ينتقل الفعل الى مستوى آخر هو المستوى العقلى • ولكى يسهل عليه هذا الانتقال يعلمه المعلم أن يستخدم أداة المرحلة السابقة ، أى اللغة ، ولكن همسا (يعد فى سره) والطفل فى هذه المرحلة لايقتصر على استخدام الألفاظ همسا ، بل يستخدم أيضا بعض الصور العقلية (المستمدة من أساس حسى) ، وبتكرار الممارسة واعتيادها على هذا النحو يتم الفعل بصورة آلية أكثر فأكثر ، أى بمزيد من السرعة وقدر أقل فأقل من العناصر اللفظية • ويصف جالبرين نفسه نتاج هذه المرحلة فيقول ، « هنا لم يعد الفعل فعلا بمعنى الكلمة ، بل يصبح سيالا من المفاهيم تدور حوله »

٥ ــ وفى المرحلة الخامسة يجرى على « الفعل» بصورته السابقة نوع من التلخيص والضغط والتثبيت أو التدعيم • فتسقط من مستوى الشعور بقايا الخطوات القديمة جميعا (خطوات المعالجة العضوية للأشياء ، ثم الكلام بصوت مسموع ، ثم الهمس والصور الحسية •• الخ) ، ولايبقى له الا هذه الصورة العقلية العالية بكفاءة والسرعة ، وكأنها « البداهة »

هذه هى المراحل الخمس الرئيسية لنمو العمليات العقلية منذ الطفولة ، كما توصل اليها جالبرين • فصلناها على قد العمليات الداخلة فى دراسة مادة الحساب ، لكنها تصدق أيضا على العمليات الأساسية الداخلة فى تكوين المفاهيم المجردة واستعمالها أيا كان مجال هذا الاستعمال ، فى دراسات الطبيعة أو الهندسة أو أى فرع آخر من فروع المعرفة • وعلى ضوء هذه النتائج يتقدم هذا الباحث نحو الكشف عن أسباب التخلف الدراسى عند كثير من التلاميذ ، وهى فى معظمها عبارة عن عثبات أو أخطاء صادفت الطفل فى مسيره فى مراحل النمو السابقة ، وفى استيفاء كل مرحله ما تقتضيه من ممارسات وتدعيم لآثار هذه الممارسات ، واستعمال للمفاتيح الصالحه لتيسير الانتقال من مستوى الى المستوى الذى يليه • وعلى ضوء هذه الأسباب (أو هذا التشخيص) يحدد الباحث طرق العلاج الملائمة • وفى هذا الطريق نفسه يبذل باحثون آخرون جهودهم متتلمذين الى حد ما على دروس جالبرين ، ومن أشهر هؤلاء الكونين (م ١٩٠٤) وهو من المتخصصين فى علم نفس الطفل فى معهد علم النفس التابع لأكاديمية العلوم التربوية • غير أننا لن نتابع هنا بحوثه ذات الطابع التطبيقى ، لانها لاتناسب طبيعة هذا المقال •

●

ننتقل الآن الى الحديث عن شيء من بحوث كروتتسكى ، وهى البحوث التى يتناول فيها نمو القدرة على التفكير فى المسائل الرياضية ، ومكونات هذه القدرة • والدراسة التى نشير اليها هنا بوجه

خاص دراسة بدأها هذا الباحث فى أوائل الخمسينات وحتى صيف سنة ١٩٦٢ كان لايزال يواصلها • ولا يخرج منهجه كثيرا عن المنهج الذى أشرنا اليه بصدد الحديث عن جالبرين ، فهو يحاول تحديد مراحل نمو هذا النوع من العمليات العقلية العليا كما تكشف عن نفسها من خلال سلوك الطفل فى مواقف التعلم المدرسى •

يتخذ كروتتسكى مادة لبحثه أربع مجموعات من الأطفال ، تمثل كل منها مستوى معينا من مستويات الكفاءة فى حل المسائل الرياضية ،ويعتمد فى هذا التشخيص (أو التحديد لمستوى الكفاءة) على شهادة المدرسين الذين يقومون بالتدريس لهؤلاء الأطفال فعلا : أما المجموعة الأولى فتتكون من أطفال نابغين فى الرياضة ، وتتكون المجموعة الثانية من أطفال فوق المتوسط ، والثالثة من أطفال متوسطين، والرابعة من أطفال يشهد مدرسوهم بأنهم عاجزون عجزا واضحا عن ممارسة التفكير الرياضى ،والحكمة فى اختيار المجموعات الأربع على هذا النحو هى أن يتيح الباحث لنفسه فرصة لمزيد من التعمق ،ومزيد من القدرة على الوصول الى ماهو جوهرى أو أساسى جدا فى عمليات التفكير الرياضى ، وذلك عن طريق المقارنة بين أشكال هذا التفكير وسرعاته المختلفة فى هذه المستويات جميعا • ويقول كروتتسكى نفسه فى هذا الصدد اننا اذا أردنا أن نحسن فهم قدرة أو وظيفة معينة وجب علينا أن ندرسها حيث تتوافر الكفاءة فى أدائها ، وحيث يعجز الطفل عن القيام بها • وتكون الدراسة فى مواطن العجز من خلال العمل على تكوين الحلقات الناقصة من الوظيفة• ويلاحظ أن أعمار الأطفال عندما بدأ بهم كروتتسكى بحثه كانت بين الثالثة والنصف وبين الرابعة •

ومن بين النتائج الشيقة التى انتهى اليها هذا الباحث فيما يتعلق بمجموعة الأطفال الضعاف أو العاجزين نتيجة يمكن تلخيصها على النحو الآتى : هناك عنصران أساسيان يظهر كل منهما عند جميع الأطفال فى بعض مراحل نمو تفكيرهم الرياضى ، أحدهما هو عنصر « الصور البصرية » والثانى هو العنصر « المنطقى اللفظى » (أى العلاقة المنطقية معبرا عنها بلفظ معين) ، ويستطيع القارىء هنا اذا كان قد فهم نتائج بحوث جالبرين فهما واضحا أن يستنتج بقية القصة بنفسه ، فالصور البصرية تظهر فى مرحلة مبكرة من النمو ، وكلما أخلت مكانها للعناصر « المنطقية اللفظية » ظهر أثر ذلك فى ازدياد سرعة تقدم الطفل نحو قمة الكفاءة فى أداء الوظيفة المنوطة به • وفى حالة الأطفال العاجزين يبدو أن عنصر الصور البصرية يظل مسيطرا على الموقف لايخلى مكانه للعنصر الآخر ،كما يبدو أن عنصر الصور البصرية هذا يكون على درجة عالية نسبيا من الارتقاء والتدعيم

هذه على أية حال نتيجة جانبية • وفى سنة ١٩٥٩ نشر كروتتسكى عددا من نتائجه الرئيسية فى بحث عنوانه « التحليل التجريبى للقدرات التى يحتاجها التلاميذ ليتعلموا الرياضة » ، وفيما يلى خلاصة هذه النتائج :

اولا : يمكن القول بوجود ثلاث قدرات أساسية لازمة لتعلم الرياضة ، هى :

١ ــ القدرة على اقامة تعميمات عريضة وسريعة•

٢ ــ القدرة على تجميع خيوط عملية الاستدلال والاستخلاص السريع لنتيجة معينة •

٣ ــ والقدرة على التحول بسرعة وبسهولة من الاستدلال المباشر الى الاستدلال غير المباشر •

ثانيا : تدل كثير من الدلائل على أن هذه القدرات خاصة بالتفكير الرياضى ، وليست قدرات عامة تكشف عن نفسها لدى الفرد فى سائر جوانب نشاطه العقلى • بعبارة أخرى أن وجودها لدى الشخص فى مجالات التفكير غير الرياضى لايعنى بالضرورة توافرها لديه فى مجال التفكير الرياضى ، كما أن وجودها فى مجال تفكيره الرياضى لايعنى ضرورة انسحابها على غيره من أنواع التفكير •

أظن أنه يكفى هذا القدر من الحديث عن بحوث كروتتسكى ونتائجه • ويلزمنا هنا أن نعرف أنه مدين بالكثير من أصول تفكيره فى الموضوع (والمنهج) لباحثة من ذوى الاسماء اللامعة فى دراسة عمليات التفكير الرياضى ، هى الباحثة منتشنسكايا (م ١٩٠٥) ، وكانت تشغل الى وقت قريب منصب المدير المساعد لمعهد علم النفس بموسكو •

•

وبعد ــ فهذه عينة صغيرة جدا من بحوث علم النفس المعاصر كما يجريها علماء النفس السوفييت،

عرضناها من زاوية الموضوع اكثر مما عرضناها من زاوية المنهج (ولم نغفل مع ذلك ذكر هذه الزاوية الأخيرة تماما) ، والموضوع هنا هو نمو العمليات العقلية العليا والمفاهيم المجردة منذ الطفولة ٠

وأحب أن أوضح للقارىء أن البحوث التى عرضتها لم تبدأ بالضبط خلال السنوات العشر الأخيرة التى حددنا أنفسنا بحدودها منذ المقال الماضى ، لكنها بدأت قبل ذلك بقليل (فى أواخر الأربعينات) ، ثم استمرت واتضح كثير من معالمها ونتائجها وتتلمذ عليها الكثيرون من الباحثين الناشئين خلال الفترة التى نحن بصددها ٠ ومن هنا كان اختيارنا لها ، أى بعد أن أتيح لها من فسحة الوقت مايسمح لها بأن تكشف عن عدد من النتائج الهامة ، وعدد من المشكلات التى تستحق تكريس قدر من الجهود فى المستقبل القريب لحلها ٠

وثمة موضوعات أخرى تستولى على اهتمام العلماء السوفييت المعاصرين غير ماذكرنا ، منها مثلا دراسة مواقف اللعب عند الأطفال والمقارنة بين مستوى الكفاءة فى أداء عدد من الوظائف الادراكية خلالها وبين مستوى أداء هذه الوظائف فى مواقف أخرى كموقف تنفيذ تعليمات تجربة معينة داخل المعمل ٠ ومنها كذلك دراسة وظيفة اللغة والدور الذى تقوم به فى تنظيم عملية الادراك (مثلا : ادراك أن مجموعة من الأشياء المختلفة قليلا فيما بينها تضمها رغم ذلك فئة واحدة معينة) وفى تنظيم النشاط الحركى ، وفى تكوين الصور الذهنية ٠ ومنها كذلك دراسة رسوم الأطفال ، والمراحل التى يمر بها الطفل فى ادائه لرسم واحد منذ أن يبدأه حتى ينتهى منه، وذلك للكشف عن كيفية تحقيقه وتنظيمه لعلاقة الأجزاء بالبناء الذى يضمها ٠

ولئن كانت الموضوعات التى ذكرناها الصق بميدان علم النفس ، فثمة موضوعات أخرى تستولى على اهتمام عدد آخر من علماء النفس وجهودهم وتقع على الحدود بين علم النفس وعلم وظائف الأنسجة العصبية ، من هذا القبيل بعض الدراسات الجارية فى معهد النقص العقلى بموسكو على ناقصى العقول ، وهدفها المقارنة بين رسم الموجات الكهربائية الصادرة عن المواضع المختلفة فى مخ الشخص ناقص العقل ، وبين الرسم المماثل الصادر عن طفل مصاب بتلف عضوى فى أحد انسجة المخ أو بعضها ٠ ثم هناك دراسات اكثر التصاقا بعلم وظائف الأعصاب يقوم بها فريق من العلماء فى معهد بافلوف القريب من لننجراد ، ومعظم هؤلاء من المتخصصين فى علم وظائف الأعصاب ، ويتعاون معهم قليل من علماء النفس اقتناعا من هؤلاء بأن هذه الدراسات تسهم أيضا فى القاء الضوء على بعض مشكلات علم النفس ٠

●

ننتقل الآن الى المجموعة الثانية من العلماء ، ونعنى بهم العلماء السويسريين والفرنسيين ٠ وهنا سأقدم للقارىء بعض البحوث التى قام بها العالم بياجيه (م ١٨٩٦) بوجه خاص ٠ وهو سويسرى النشأة ويضطلع بمهام الاستاذية فى جامعتى جنيف (فى سويسرا) والسوربون (فى فرنسا) ٠ وقد اشترك معه فى كثير من دراساته باحثون كثيرون من أشهرهم الباحثة السويسرية انهلدر (م ١٩١٣) استاذة علم نفس الطفل فى جامعة جنيف (الى عهد قريب)

والموضوع الرئيسى الذى يدور حوله كثير من بحوث بياجيه وزملائه أو تلاميذه شديد الشبه بالموضوع الذى بدأنا بالحديث عنه عند جالبرين وكروتتسكى ، فهو موضوع نشوء المفاهيم (أو التصورات العقلية) الأساسية وارتقاؤها عند الطفل ، هذه المفاهيم أو «وحدات التنظيم» العقلية الاساسية التى ندرك العالم وأحداثه من خلالها ، مفاهيم الكم ، والعدد ، والثقل والحجم ، والزمان ، والمكان والسرعة ، والعلية ٠٠ الخ نحن الراشدين نجدها فى أذهاننا جاهزة للاستعمال ، ولا نعرف كيف نتصور أذهاننا بدونها ، حتى لقد خيل لبعض الفلاسفة (ولا شك أنه لايزال يخيل للكثيرين من غير الفلاسفة) أن هذه المفاهيم أو بعضها على الأقل مفطور فينا بهذه الصورة التى تكشف عنها خبرتنا المباشرة ، ولو أن هذا الاستنتاج كان صحيحا لوجب أن نجدها كذلك عند الأطفال فى سنوات العمر المختلفة ، الا أن هذا غير صحيح ، وغير صحيح فيما يتعلق بكثير من ظواهر السلوك والخبرة التى نشهدها ونعانيها ، والواقع أن كثيرا من الدلائل تدل على أنه من الخطأ أن ننظر الى الطفل على أساس

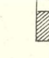
أنه نسخة مصغرة للراشد • ان أقصى ما يمكن افتراضه فيما يتعلق بالمفاهيم التى نحن بصدد الحديث عنها هو أن استعداد أذهاننا للنمو فى هذا الاتجاه ، أعنى اتجاه الافصاح عن هذه المفاهيم واستخدامها ، هذا الاستعداد فقط هو القدر المفطور فينا ، ولا بد بعد ذلك من أن يمر بمراحل من النمو والارتقاء تتشكل فيها القدرة بأشكال مختلفة حتى تستقر على الشكل الذى نعرفه ونمارس مقتضياته •

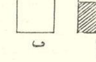
كرس بياجيه الأربعين سنة الأخيرة من حياته (منذ أوائل العشرينات) لخدمة هذا الموضوع من هذه الزاوية • وفى خلال هذه الفترة أجرى مشاهداته العلمية على الاف الأطفال ،وتطورت مناهجه وأدواته التى يستعين بها على جمع هذه المشاهدات • وظل هذا التطور دائما فى اتجاه مزيد من العمق وسعة الحيلة • والعنصر الجوهرى فى منهج البحث عند بياجيه (وخاصة منذ حوالى سنة ١٩٤٠) هو تعريض الطفل لعدد من المواقف التجريبية فى المعمل السيكولوجى ، ثم تسجيل المشاهدات على سلوكه (العملى بوجه خاص) فى هذه المواقف ، ثم توجيه عدد من الأسئلة اليه

تتلخص فيما يلى : نعرض على الطفل وعاءين زجاجين (ا ، ب) متماثلين تماما من حيث الحجم والشكل ونملأهما الى نفس المستوى بسائل ملون بحيث يمكن مشاهدته بسهوله •• ويتم هذا على مشهد من الطفل ثم نفرغ السائل الموجود فى الوعاء (ب) مناصفة بين الوعاءين ب١،ب٢ ، ثم نسأل الطفل هل الكميتان من السائل الموجودتان فى ب١، ب٢، يساويان معا الكمية الموجودة فى (ا) عندئذ نتلقى الاجابات الآتية :

الأطفال الصغار ، حوالى سن ٤ سنوات ، يؤكدون أن ب١،ب٢ معا لايساويان (ا) • بعضهم يقف عند حدود تأكيد أن مستوى السطح فى ب١،ب٢ منخفض عن مستوى السطح فى (ا) • والبعض يقرر بكل ثقة بالنفس أن مجموع مافى ب١،ب٢ يزيد على مافى (ا) أما الأطفال الأكبر من ذلك قليلا ، حوالى سن ٦ أو ٧ سنوات ، فمعظمهم اذا تعرضوا لهذا الموقف يؤكدون ثبات المقدار ، أى أن مجموع مافى ب١،ب٢ يساوى مافى (ا)

ومع ذلك فمن الممكن تضليلهم بسهولة ، مما يدل على أن الوظيفة العقلية المقصودة بالبحث هنا لم تلق من التدعيم بعد ما يكفى • البرهان على ذلك مايأتى : بدلا من أن نصب السائل من ب مناصفة





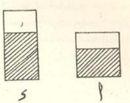
وتسجيل اجاباته • وعلى أساس هذه الحصيلة الكبيرة من البيانات ينسج بياجيه نظرياته •

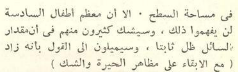
والى القارىء نماذج من البحوث التى أجراها هذا العالم والنتائج التى انتهى اليها ونشر عنها قبيل سنة ١٩٥٥ وبعدها بقليل • ويلاحظ ان كثيرا من هذه البحوث والنتائج تدور حول المفاهيم الرياضية

من هذه البحوث دراسته لمفهوم الكم أو المقدار عند الطفل • والطريقة التى يتبعها فى هذا الصدد

بين ب١،ب٢ نصبه فى أربعة أوعية مشابهة تماما للوعاء ا (أربعة أجزاء متساوية) حـ١،حـ٢،حـ٣ حـ٤ ، عندئذ يهتز يقين معظم أطفال السادسة والسابعة فى مسألة «ثبات المقدار» أمام كل هذا التعدد للأوعية ، ويميل الكثيرون منهم الى القول بأن مافى الأوعية الأربعة أكثر مما فى الوعاء ا • ويمكننا الوصول الى نتيجة مشابهة فى دلالتها باستخدام طريقة أخرى : نفرض أننا صببنا السائل من الوعاء ب فى وعاء واحد آخر يختلف عن ب (وطبعا عن ا) فى مساحة المقطع • فالوعاء الجديد

أضيق من ب • بطبيعة الحال سيرتفع السائل فى هذا الوعاء الجديد (ولنرمز له بالرمز د) الى مستوى أعلى من مستواه فى ب (أو فى ا) بما يعوض الفرق





فى مساحة السطح • الا أن معظم أطفال السادسة لن يفهموا ذلك ، وسيشك كثيرون منهم فى أن مقدار السائل ظل ثابتا ، وسيميلون الى القول بأنه زاد (مع الابقاء على مظاهر الحيرة والشك)

من هذه المشاهدات وأمثالها يستنتج بياجيه أن مفهوم « المقدار » يرتبط عند صغار الأطفال ارتباطا واضحا بالمظاهر المرئية للأشياء ، وفى أثناء النمو يتخلصون من هذه الارتباطات المعوقة والمضللة أحيانا • وفى نهاية المطاف يكتشف الطفل أنه يستطيع أن يصف المقدار بالثبات رغم تغير شكل الشيء أو لونه أو توزيعه فى المكان •

●

هنا أود أن أوضح للقارىء جانبا هاما من جوانب عقل العالم وكيف يفكر • ان الاستنتاج الأخير يمثل درجة عالية من التعميم لايقدم عليها أمثال بياجيه من العلماء (وخاصة فى سنوات نضجهم) بسهولة ان الاستنتاج الذى أوضحته لايقوم على هذا النوع من التجارب الذى ذكرته فحسب بل على تجارب أخرى تختلف فيها المادة المعروضة على الأطفال ،فبدلا من السوائل يستخدم الباحث مواد صلبة ،والحرص هنا مصدره الخوف من ان تكون النتيجة التى وصل اليها الباحث مترتبة على أن ادراكنا لمفهوم المقدار بالنسبة للسوائل يختلف فى طبيعته عن ادراكنا لمفهوم المقدار فى الأجسام الصلبة • ولذلك فقد حرص بياجيه على أن يجرى تجارب مماثلة فى تصميمها ، مستخدما فيها مقادير متساوية من طين الصلصال ومن البلى ، ثم يشكل أحد مقادير الطين أشكالا مختلفة أو يوزع أحد مقادير البلى فى أوان مختلفة ، فكانت النتيجة دائما واحدة فى جوهرها• من هنا يمكن القول بأن بحوث هذا العالم وزملائه تكشف عن أن نمو مفهوم المقدار عند الطفل يتبع قانونا أساسيا واحدا ، سواء أكان هذا المفهوم ينصب على مادة سائلة أم صلبة ، وسواء أكان المقصود هو المقدار المتصل أم المنفصل •

ويحاول بياجيه أن يزيد من تعمقه فى فهم كيف يصل الطفل الى تجريد « المقدار » من ملابساته المضللة • كيف يصل الى فكرة أن المقدار يظل ثابتا من خلال تغير هذه الملابسات ؟ ويقول ان وصول الطفل الى هذه الفكرة لايتحقق الا عندما يتمكن الطفل من العودة بالاشياء (السوائل أو الطين أو البلى) الى حالتها الأولى بعملية عكسية • عندما يمارس هذه العملية ،عملية السير فى نفس الطريق ولكن فى اتجاه مضاد ، ويختبر بنفسه نتيجتها ، فيجد المشهد الأول ظهر أمامه مرة ثانية ، عندئذ ومن خلال هذه العملية يستطيع الطفل أن يصل الى التجريد العقلى لمفهوم المقدار من ملابساته وهو يصل الى ذلك فيما بعد السابعة من العمر •

هنا ، فى هذه النقطة الأخيرة ، تبدو لمحة خصبة فى عمل بياجيه ، وأنا أعنى هنا الخصوبة العملية ، هذه اللمحة توضح كيف السبيل الى الافادة العملية من بحوث بياجيه فى مساعدة الأطفال على النمو العقلى ، ومن الممكن النظر الى هذا الجانب التطبيقى نظرة تربوية ، وذلك فيما يتعلق بالاطفال الأصحاء النفوس ، كما أن من الممكن النظر اليه نظرة علاجية فى كثير من حالات الاضطراب وتأخر النمو العقلى•

درس هذا العالم وزملاؤه أيضا نمو مفهوم « المكان » فى عقل الطفل ولهذا المفهوم جوانب متعددة ، والدراسات التى تناولتها دراسات شيقة للغاية سواء فى ذكاء المنهج أو فى طرافة النتائج وأهميتها • الا ان لكل مقام مقالا ، وفى مثل هذا المقام لابد لنا من أن ننتخب القليل ونترك الكثير • ولذلك سننتخب للحديث نقطة أو نقطتين

مسألة « المسافة » بين جسمين وبقاؤها ثابتة مادام الجسمان ثابتين فى موضعيهما • نواجه الطفل بشجرتين صغيرتين (من اللعب) نضعهما

قائمتين على المنضدة وبينهما مسافة معينة ، ولتكن ٣٠ سم • ثم نقيم بينهما جدارا سميكا يتكون مثلا من قطعة سميكة من الخشب أو من عدد من المكعبات مرصوصة بعضها فوق بعض ، ثم نسأل الطفل (بلغة مناسبة له) عما اذا كانت المسافة بين الشجرتين لاتزال كما هى لم تتغير • عندئذ يجيب الاطفال الصغار (حوالى الرابعة من العمر) بأن المسافة تغيرت ويبدو عليهم العجز عن الجمع العقلى بين جزئى المسافة ليروا فيهما معا المسافة الكلية ، أما الاطفال الأكبر من ذلك قليلا (حوالى السادسة) فيقررون أن المسافة بين الشجرتين قد نقصت ،ولهم منطق طريف فى تبرير رأيهم هذا ، اذ انهم يطرحون سمك الجدار من طول المسافة ، وكان المسافة فى نظرهم لاتكون مسافة الا اذا كانت شاغرة (أو بعبارة أدق لايشغلها جسم نراه ونلمسه) • وحوالى السابعة يبدأ الأطفال يدركون أن الأشياء « المتوسطة » لاتغير من طول المسافة شيئا • وهنا نعود مرة أخرى فنلاحظ ان عملية « السير فى عكس الاتجاه » من أهم الطرق التى تصل بهم الى هذه المرتبة الأخيرة من مراتب ادراك المسافة • ويكون ذلك فى التجربة التى نحن بصددها بازاحة الجدار من مكانه ليجد الطفل المسافة باقية كما هى •

ويدرس بياجيه كذلك مفهوم «القياس» كيف يتعلم الأطفال أن يقيسوا الأشياء ؟ اشترك بياجيه وانهلدر فى اجراء تجربة على النحو الآتى : يعرض الباحث على الطفل مجموعة من المكعبات أو أية قطع خشبية (ليس ضروريا أن تكون مكعبات) مرصوصة بعضها فوق بعض ليتكون منها معا عمود مرتفع (بعض الشىء) فوق المنضدة • ثم يعرض على الطفل مجموعة من قطع خشبية مماثلة لكنها مكومة (فى غير ترتيب) على منضدة أخرى يشترط أن تكون بجوار المنضدة الأولى وأن تكون منخفضة عنها قليلا (حوالى ٧ سنتيمترات مثلا) ، ويطلب الى الطفل أن يرتب هذه القطع الخشبية الأخيرة بعضها فوق بعض بحيث يصنع منها عمودا مماثلا فى طوله للعمود الأول ، وبشرط أن يقيمه على هذه المنضدة الثانية (المنخفضة) ومن بين الأدوات التى تعطى للطفل عصا قصيرة من الخشب وعصا أخرى طويلة حتى يمكن أستخدامهما للقياس اذا فكر الطفل فى ذلك (من تلقاء نفسه) وأراد تنفيذ هذه الفكرة • يحدثنا بياجيه وزميلته من واقع دراستهما لاستجابات الأطفال فى مراحل العمر المختلفة فى هذا الموقف فيقرران أن الأطفال يمرون بمراحل النمو الآتية : الأطفال الصغار (حوالى الرابعة) يضعون القطع الخشبية فوق بعضها البعض ويبنون عمودا تصل قمته الى المستوى نفسه الذى تبلغه قمة العمود الأول ولا يلقون بالا الى الفرق بين أرتفاع المنضدتين • ويحاول بعضهم أن يتأكد من استواء القمتين بأن يخطو الى الخلف قليلا ليضبط الاستواء بعينيه ، وعندما يتقدم العمر بالطفل قليلا نجده يتنبه الى مسألة الفرق بين ارتفاعى المنضدتين ، وعندئذ يحاول أن يضع العمود الذى بناه (أولايزال يقيمه) على المنضدة ذاتها التى تحمل العمود الأول، الا أن المجرب يمنعه من ذلك (بهدوء ودون اثارة) عندئذ يبدأ الطفل يتلفت حوله باحثا عن معيار يستخدمه ليقيس كلا من العمودين • وأول ما يخطر بذهنه عادةهو أن يستخدم جسمه•فيضع يدا فوق قمة العمود ، والأخرى عند قاعدته ، ثم يتقدم باليدين متباعدتين هكذا (وكأنه يستطيع أن يحتفظ بالمسافة بينهما ثابتة) الى العمود الآخر الذى صنعه ، ولكن الأطفال الأكبر من ذلك قليلا (فوق السادسة بقليل) لا يلبثون أن يشكو فى دقة هذا النوع من القياس ، فيلجأوا الى تحديد موضعين على جسمهم فى مقابل قمة العمود (الأنموذج) وأسفله ، ويتحركوا نحو العمود الآخر ليضاهوه بالمسافة المحددة على اجسامهم ثم نأتى الى أطفال فى مرحلة من العمر اكبر من ذلك بقليل (حوالى السابعة) ، هؤلاء تطرأ على أذهانهم فكرة المقياس المستقل عن أجسامهم وعن الشىء الذى يقيسونه ، والخطوة الأولى التى يغلب على الأطفال أن يخطوها فى هذا الاتجاه تتمثل فى أنهم يبنون عمودا ثالثا (من بعض القطع الخشبية أيضا) وفى متناولهم الكثير منها بجورا العمود الثانى الذى سبق لهم أن أقاموه وعلى منضدته نفسها ، ثم يحملونه باحتراس ليضعوه بجوار العمود الأول (الأنموذج) • وهنا يستنتج بياجيه أن بلوغ الطفل هذه المرحلة معناه أنه أصبح يدرك (ادراكا ضمنيا فى البداية) القاعدة المنطقية القائلة : اذا كانت حـ = ب و حـ = أ فان ب = ا (أو بعبارة أخرى الشيئان المساويان لثالث متساويان) • ثم تأتى بعد ذلك الخطوة الثانية

(بعد السابعة بقليل) عندما يحاول الطفل أن يستخدم أحدى العصى الخشبية التى زودناه بها منذ البداية ، يستخدمها كمسطرة بدلا من أن يصنع ذلك العمود الثالث الذى أشرنا اليه . ويقلقه فى البداية أنه لايجد مسطرة مساوية فى طولها لطول العمود الذى يريد أن يقيسه ، لكنه لايلبث أن يهتدى الى حل مؤداه أن يتناول عصا أطول منه ويضع عليها علامات تحدد طول العمود ، وأخيرا وفى نهاية المطاف يتبين أنه يستطيع ان يستخدم عصا أقصر فى طولها من طول العمود ، وذلك بان يضعها موازية له ابتداء من قاعدته ، ثم يضعها مرة ثانية فى الاتجاه نفسه ولكن ابتداء من النهاية التى انتهى اليها فى المرة الأولى ، ثم مرة ثالثة اذا اقتضى الأمر . وهنا يكون مفهوم القياس (بالمعنى الذى نمارسه نحن الراشدين) قد تحقق فى ذهن الطفل ، وقوامه عمليتان منطقيتان أهمهما اكتشاف الطفل أن الشىء الواحد (الطول مثلا) يقبل القسمة الى عدد من الأجزاء .

●

هذه خلاصة بعض التجارب التى أجراها بياجيه ومساعدوه ، وقد ظلت دراساته تتقدم فى هذا الاتجاه خلال جزء كبير من الفترة التى نحن بصدد الحديث عنها ، وأعنى بالاتجاه هنا دراسة هذا الجانب من جوانب النشاط العقلى (مسألة المفاهيم الأساسية) من زاوية نشوئه وارتقائه عند الطفل . ففى سنة ١٩٥٦ مثلا نشر بحثا فى ادراك الطفل لمفهوم الحجم ، وبحثا آخر فى تقدير الطفل لأطوال الخطوط تحت شروط مختلفة . وفى سنة ١٩٥٧ نشر بحثا فى مفاهيم السرعة والمسافة والزمن عند الأطفال ، وأتبعه فى سنة ١٩٥٨ ببحث فى المقارنة بين هذه المفاهيم عندهم وعند الراشدين ، وفى هذه السنة نفسها نشر بحثين متتاليين حول مفهوم العلية وكيف يربط الطفل بين حدثين على اساس أن احدهما سبب أو علة للآخر . وفى سنة ١٩٥٩ جمع وبلور عددا من دراساته السابقة ونشرها مع كثير من الاضافات ومزيد من الايضاح فى كتاب عن نشوء عناصر التفكير المنطقى عند الطفل وارتقائها . وعلى هذا النحو يمضى نشاط هذا الباحث مثالا على الخصوبة والاصرار على السير فى طريق واحد محدد المعالم لكى تتاح له القدرة على التعمق ، وهى قدرة لاسبيل اليها بدون مداومة النظر فى ميدان قد يبدو لعابر السبيل ضيقا ضيقا مفتعلا .

ومن الجدير بالذكر أن كثيرا من دراسات بياجيه ترجمت الى الانجليزية(١) (وقد ظهرت أصلا بالفرنسية) ، وبذلك أمكنها (وخاصة فى السنوات العشر الأخيرة) أن تنفذ الى أعداد متزايدة من الدارسين فى الميدان ، وتبدو أهمية هذه الحقيقة اذا عرفنا أن جمعية علم النفس البريطانية والجمعية الأمريكية تضمان معا مايزيد على نصف عدد علماء النفس فى العالم كله ، واذا عرفنا ان الغالبية من هؤلاء لايقرأون غير الانجليزية وهو ما أوضحه عالم اميركى يدعى لوتيت فى بحث احصائى نشره حوالى سنة ١٩٥٦

أرجو ان يكون فى هذا القدر من الحديث عن بحوث بياجيه الكفاية ، وعلى أية حال فليس المقصود بهذا الحديث أصلا بياجيه ولا غيره من العلماء الفرنسيين ولا السويسريين ولا السوفييت ، انما المقصود أصلا أن نقدم للقارىء فصلا من فصول علم النفس الحديث .

وهنا ، وقبل أن ننتقل الى تقديم المشهد الثالث من هذا الفصل (المشهد الذى تدور أحداثه فى أمريكا) أود أن نتوقف قليلا لننظر من هذه المسافة الى بحوث بياجيه وبحوث زملائه السوفييت معا ، لقد وعدت القارىء فى بداية المقال أن أحدثه عن دراسات تتيح له أن يتذوق طعم الاختلاف وطعم التشابه أو الالتقاء معا فى دراسات علم النفس الحديث . وأظن أن اختيار هذه البحوث التى عرضناها لبياجيه ووضعها جنبا الى جنب مع بحوث جالبرين وكروتتسكى مفتاح لا بأس به للوصول الى هذا التذوق .

فهؤلاء الباحثون جميعا يشعرون بأهمية دراسة موضوع التفكير البشرى وجدارته بأن يستحوذ على جزء من جهود علماء النفس ، وهم جميعا يشعرون باهمية دراسته من زاوية تطوره وارتقائه فى مراحل عمر الفرد ، وهم جميعا يدرسونه فى واقعه كما يظهر فعلا عند الطفل لم يتطور معه مع تقدم العمر ، وهم فى ذلك يطبقون قاعدة أساسية تقليدية فى

---

(١) ترجم قليل منها الى العربية .

تاريخ العلم كله ، وهى القاعدة القائلة بأن المشاهدة المنظمة للظاهرة (أية ظاهرة فى هذا الكون) هى الخطوة الأولى والأساسية فى الطريق الى دراستها دراسة علمية • وهم جميعا يحاولون أن يخرجوا من هذه المشاهدات التى يجمعونها على مظاهر التفكير بعدد من الاستنتاجات العامة التى نسميها قوانين النشاط النفسى أو قوانين السلوك • وأظن أن القارىء يستطيع أن يجد بنفسه بعض نقط الالتقاء بين القوانين التى توصل اليها علماؤنا الثلاثة •• وهذا الالتقاء رغم استقلال كل عالم ببحثه ، ورغم عدم وجود اتفاق سابق بغرض التدبير له ، هو دائما أحد المميزات الرئيسية للمعرفة العلمية ،وهو دائما النتيجة المترتبة على مزيد من تطبيق قواعد المنهج العلمى فى البحث •

لا أريد أن أندفع الى المغالاة فى تقدير القدر من الالتقاء المتوافر بين مناهج علمائنا الثلاثة أو بين ما انتهوا اليه من نتائج • فهناك الى جانب هذا الالتقاء بعض الاختلاف ، وهناك دائما مجال للاختلاف بين العلماء ، وليس هذا وقفا على علم النفس وحده ، ولكنى أقصد قصدا الى تأكيد قيمة الالتقاء (وخاصة على قواعد المنهج) بالقدر الذى يسمح بالفصل فى ذهن القارىء بين أقوال العلماء وأقوال الهواة ،وبين جهود العلماء وعبث الهواة • ينبغى لنا أن نذكر دائما أن دراسات جالبرين وكروتتسكى وبياجيه وانيهلدر تقوم على المشاهدة المنتظمة لسنوات متواصلة ، المشاهدة التى تتناول شريحة محدودة من سلوك الأطفال ، والتى تتوقف من حين لآخر لتتيح للباحث استنتاج بعض القوانين العامة ليعود بعد ذلك فيجمع مشاهدات جديدة يلقى بعضها ظلالا من الشك على تعميمات قال بها من قبل ، فيعود الى النظر فيها ليدخل من التعديلات ما يقضى به المزيد من شهادة الواقع •

●

ننتقل الآن الى الحديث عن دراسات العالمين الأمريكيين التى وعدنا بها منذ البداية ، لنكمل مشاهد الفصل الذى نحن بصدده ، هذان العالمان هما هيرمان وتكين (م ١٩١٦) استاذ علم النفس بجامعة نيويورك ، وسولومون آسن (م ١٩٠٧) أستاذ علم النفس فى سوار تمور بولاية بنسلفانيا، وكلاهما مهتم بدراسة عملية الادراك ، وقد تعاونا معا فى اجراء بعض التجارب التى سأتحدث عنها بعد قليل

وأود قبل البدء فى هذا الحديث ان أذكر القارىء ببعض ما سبق أن قلناه فى المقال الأول من هذه السلسلة من المقالات ، فقد تحدثنا عن عملية الادراك وقلنا انها فى جوهرها عملية تنظيم لمجموعة العناصر الحسية التى ترد الينا عن طريق بعض حواسنا •• نتكلم مثلا عن الادراك البصرى ، فيكون معنى ذلك تنظيم مجموعة الاحساسات البصرية التى نتلقاها عن عن طريق العين ، ونتكلم عن الادراك السمعى فيكون معناه تنظيم الاحساسات السمعية التى نتلقاها عن طريق الأذن وهكذا • ويكون لعملية التنظيم هذه جوانب متعددة ، منها انتخاب بعض الاحساسات الواردة علينا دون البعض الآخر ، بمعنى أنه يرد علينا مثلا فى لحظة ما خمسون عنصرا حسيا فننتخب من بينها عشرة ونسقط الباقى منحسابنا (يتم هذا دون قصد ولاتدبير من جانبنا ، كما ان هذه العناصر التى تسقط من الحساب تسقط بمعنى أننا لا نتنبه لوجودها) ويكفى لتوضيح ذلك ان تسترخى قليلا فى حجرة تعتبرها هادئة ، وفى الوقت نفسه تبدأ تشغيل جهاز تسجيل لتسجل (عن طريق الميكروفون) أغنية تذاع من الراديو ، بعد قليل حاول أن تسمع ما سجلته من الأغنية ، ستجد عندئذ أن التسجيل مشوب بأصوات كثيرة جدا وردت من خارج الحجرة وسجلت على الشريط، وستتعجب لكثرتها لأنك لم تتنبه لها أو لم تدركها ومع ذلك فقد وردت هذه العناصر على عضو السمع لديك ، كل مافى الأمر أنها لم تنتخب فى عملية الادراك ، وذلك لاتجاه اهتمامك فى هذه اللحظة وجهة خاصة • أما الآن وقد انتهيت من الاهتمام بالأغنية نفسها وتحولت الى الاهتمام بنقاء التسجيل فقد آن لهذه العناصر أن تنفذ الى ادراكك • ومن جوانب عملية التنظيم التى هى جوهر الادراك جانب آخر نسميه **تحديد الأوزان النسبية للمدركات** • ويختلف هذا الجانب عن الانتخاب فى أن الانتخاب ينطوى على حذف تام لبعض العناصر وابقاء على البعض الآخر ، أما هذا الجانب الجديد فيظهر أثره فى مجموعة العناصر التى أبقينا عليها ، هذه نفسها لاندركها فى مستوى واحد بل ندركها مرتبة فى مستويات مختلفة مثلا على أساس أن بعضها جوهرى والآخر ثانوى • وجانب آخر من

جوانب عملية التنظيم أيضا هو **ادخال العناصر الحسية فى شبكة من العلاقات** تربط بينها وتضفى عليها معنى • وثمة جوانب أخرى غير ماذكرنا، ينتظم كل منها فى عدد من القوانين التى تحسب حساب الحالات النفسية للشخص المدرك من ناحية ، والخصائص الطبيعية للأشياء المثيرة لحواسه المختلفة من ناحية أخرى • وقد كشف علماء النفس المتخصصون فى هذا الميدان بعض هذه القوانين ولايزالون يواصلون التجريب والمشاهدة سعيا وراء مزيد من الكشف والتنقيب •

●

هنا ، فى هذا السياق ، يأتى دور هيرمان وتكن، وسولومون آسن • وقد بدأت تجاربهما (التى سنذكر طرفا منها) فى أواخر الأربعينات • وكان السؤال الرئيسى الذى يحاولان التصدى له هو : ماهى الشروط (من خارجنا ومن داخلنا) التى تتحكم فى ادراكنا لاتجاه الأشياء فى المكان ؟ نحن ندرك مثلا لوحة معلقة على الحائط على أنها فى وضع رأسى (أى موازية للمحور الرأسى للمكان) ، وأحيانا ندركها على أنها فى وضع مائل قليلا • علام نعتمد فى حكمنا بأنها رأسية أو بأنها مائلة ؟ هذا سؤال هام جدا ، ولكى ندرك أهميته فى ميدان الحياة العملية يجب أن نترك قليلا مسألة اللوحات المعلقة على الجدران ونفكر بدلا من ذلك فى مسائل تتعلق بالطيران ، قائد الطائرة الذى يتغير وضع جسمه تبعا لتغير وضع الطائرة ، ويضطر فى بعض مراحل الطيران أن يلقى نظرة من نافذته ، ما هى احتمالات الخطأ التى يتعرض لها فى حكمه على بعض المرئيات بأنها فى وضع رأسى ؟ هل هى نفس احتمالات الخطأ التى نتعرض لها نحن المستقرين على أرض ثابتة ؟ أظن أننا اذا فكرنا فى الموضوع من زاوية كهذه وما يترتب عليها أدركنا مدى أهمية المشكلة ، والخدمة الجليلة التى يقدمها أو يمكن ان يقدمها وتكن وآسن وأمثالهما ببحوث من هذا القبيل •

ولندخل فى صميم التجارب • لاجراء هذه التجارب أعد الباحثان الجهاز الآتى :

١ ـ غرفة مصنوعة من مادة خفيفة ومتينة فى الوقت نفسه ، (يستخدم الخشب المسلح لهذا الغرض عادة) • أبعادها : الطول ٦ أقدام ،والعرض ٥ أقدام ، والارتفاع ٥ أقدام • وقد نزع أحد جدرانها فبقيت بثلاثة جدران وسقف وأرضية • وبذلك يمكن للمجرب أن يعاملها معاملتنا للمسرح، فيقف من ناحية الجدار المنزوع ويشهد ما يدور بداخلها •

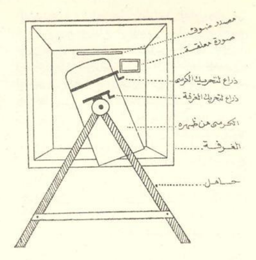
٢ ـ هذه الغرفة مثبتة على حامل بحيث يمكن تحريكها حول محور أفقى ، ويستطيع أن يتحكم فى هذا التحريك الباحث الواقف فى المعمل خارج الغرفة ، كما يستطيع أن يحركها الشخص الذى تجرى عليه التجربة داخل الغرفة (حسب تعليمات التجربة)

٣ ـ كرسى ، ذو سنادات تحت الذراعين ،وتحت القدمين ، وذو ظهر مرتفع ، وبذلك يمكن للجالس عليه أن يسند ذراعيه وقدميه ، ويسند رأسه الى الخلف دون أن يرى ماوراء الكرسى •

٤ ـ هذا الكرسى مثبت أيضا على الحامل نفسه الذى يحمل الغرفة ، بحيث نجده داخلا فيها (دون أن يقوم على أرضها) ، وظهره الى الحائط المنزوع ، ويمكن تحريكه على محور أفقى بطريقة يتحكم فيها الباحث ، أو الشخص الذى تجرى عليه التجربة ، وهو جالس عليه • (وذلك حسب التعليمات المحددة للتجربة) ويلاحظ أن حركة الكرسى مستقلة عن حركة الغرفة ، فيمكن تحريك كل منهما فى اتجاه مختلف وبسرعة مختلفة ، كما أنه يمكن تحريكهما معا فى اتجاه واحد وبسرعة واحدة، أو فى اتجاه واحد وبسرعتين مختلفتين ••• الخ • ويلاحظ أيضا أن الجهاز مصمم بطريقة تسمح للمجرب بأن يقرأ (وهو واقف فى مكانه) زاوية ميل الغرفة أو زاوية ميل الكرسى فى أى لحظة من لحظات التجربة ، أما الشخص موضوع التجربة فلا يمكنه ذلك •

هذا هو جهاز وتكن وآسن ، ويوضع بأكمله داخل حجرة متسعة من حجرات المعمل • ويشترط فى هذه الحجرة أن تمكن المجرب من التحكم فى درجة الاضاءة وتجانس توزيعها ، كما تمكنه من التحكم فى الأصوات المسموعة •

●



رسم تخطيطى لجهاز وتكن وآسن للتجريب على ادراك اتجاه الاشـــياء فى المكان

واليك أحدى التجارب ٠

كان الشخص المتطوع لاجراء التجربة عليه يدخل حجرة المعمل معصوب العينين ، ويساعده المجرب على صعود سلم صغير ينتهى به الى غرفة الجهاز فيجلس على الكرسى ٠ ويكون الجهازقد أعد منذ البـــداية اعدادا خاصا ، فالكرسى مائل بزاوية معينة (٢٢ درجة الى يسار الجالس عليه) والغرفة معتدلة ،أو الغرفة مائلة (بدرجات مختلفة) والكرسى معتدل ، أو الاثنان مائلان فى اتجاه واحد ، أو فى اتجاهين متعارضين ٠ وبعد أن يجلس الشخص على الكرسى لمدة دقيقتين (بحيث يفقد ذلك القدر من الشعور بالاتجاه فى المكان الذى كان يستمده من وقوفهعلى قدميه على أرض المعمل) تنزع عن عينيه العصـــابة ويطلب منه أولا أن يصف المشهد كما يحسه أويراه أعنى أن يصف وضع جسمه ووضع الغرفة ٠ ثم يطلب منه (فى حالة شهادته بأن جسمه مائل أو الغرفة مائلة أو الاثنين معا) أن يعدل وضع الغرفة أو وضع الكرسى بحيث يصبح هذا الوضع قائما

أجريت التجربة على هذا النحو على ١٠٠ طالب وطالبة تطوعوا جميعا لهذا الغرض ٠ (وقدأجريت التجربة فى معمل كلية بروكلن حيث كان الباحثان يعملان معا فى ذلك الوقت) ٠ واليك بعض النتائج:

ان نظرة سريعة فيما ورد فى الخانة الثالثة من هذا الجدول ، وهى الخاصة بمتوسط الخطأ فىحكم الشخص ، من شأنها أن تنبهنا الى حقائق كثيرة ، أوضحها حقيقتان : الأولى أن أكبر درجة من الخطأ تحدث عندما يكون كل من الكرسى (أى وضـــع الجسم) والغرفة مائلين فى اتجاهين متعارضين بينما يحاول الشخص تعديل وضع الغرفة (وذلك فى الحالة ح) ، والثانية أن أصغر درجة من الخطأ تحدث عندما نحاول تعديل وضع الكرسى دونادراك لوضع الغرفة

هاتان النتيجتان اذا جمعنا بينهما (وبين حقائق أخرى ينطق بها الجدول السابق) فانهما تـثيران معا نقطة على جانب كبير من الأهمية ، مؤداها ، أن معظم الأشخاص الذين أجريت عليهم التجربة كانوا يعتمدون فى ادراكهم للمحور الرأسى للمكان عـلى المجال البصرى المائل حولهم (أركانالغرفة ،والصورة المثبتة على أحد جدرانها ، وأنبـــوبة الفلورسنت المضيئة أمامهم وهى مثبتة عـلى جدار الغرفة) ٠ ومع ذلك فقد كان يمكنهم أن يعتمدوا على مصـــدر آخر ، هو الاحساسات العضلية التى يتلقونها من مناطق مختلفة فى أجسامهم نتيجة لتأثير قـــوى الجاذبية عليهم وهم جالسون ٠ الا أنهم لم يفعلوا ذلك ٠ فلما اضطروا الى ذلك اضطرارا ، أعنى عندما اضطروا الى أن يعتمدوا على الاحساسات العضليةلأن عيونهم معصوبة ولايمكنهم رؤية المجـال البصرى

جدول يوضح تصميم ونتائج احدى تجارب وتكن وآسن على عملية الادراك

وضع الكرسى أو الغرفة في بداية التجربة	التعديل المطلوب	متوسط الخطأ (فى حكم الشخص مقدرا بالدرجة)
ا) الكرسى قائم ، والحجرة مائلة ٣٥° يسارا أو يمينا	وضع الحجرة وضعا قائما	٧ر١١°
ب) الكرسى مائل ٢٢° يسارا ، والغرفة ٣٥° يسارا	وضع الحجرة وضعا قائما	٢ر١٢°
حـ) الكرسى مائل ٢٢° يسارا، والغرفة ٣٥° يمينا	وضع الحجرة وضعا قائما	٣ر٢٢°
د) الكرسى مائل ٢٢° يسارا ، والغرفة ٣٥° يسارا	وضع الكرسى وضعا قائما	٤ر٩°
هـ) الكرسى مائل ٢٢° يسارا ، والغرفة ٣٥° يمينا	وضع الكرسى وضعا قائما	٩ر٥°
و) الكرسى مائل ٢٢° يسارا ، بينما تبقى عينا الشخص مغمضتين (فلا يرى الغرفة)	وضع الكرسى وضعا قائما	٤ر٢°

(وذلك فى الحالة (و) من الجدول السابق) تعرض حكمهم فى تعديل زاوية جسمهم لأقل خطأ ممكن •

بعبارة أخرى لو أننا نظرنا الى المسألة نظرة تأملية دون اعتماد على التجربة والمشاهدة ، لقلنا أن الأفراد فى مثل هذا الموقف يمكنهم أن يعتمدوا أولا على تعديل (أو ادراك) وضع أجسامهم بما يتفق واتجاه خط الجاذبية (الذى نتخيل امتداده من قمة الرأس مخترقا الجسم الى مركز الكرة الارضية) ، وان هذا يكون سهلا ميسورا لأن ميل الكرسى سيصحبه اختلال فى شعورنا بالاتزان ، وكلما اعتدل الكرسى وأصبح اتجاهه أقرب الى اتجاه خط الجاذبية استعدنا شعورنا بالاتزان ، وكلما ازداد شعورنا باختلال الاتزان استنتجنا زيادة الانحراف عن خط الجاذبية ، وسواء أكان المطلوب منا أن نعدل وضع الكرسى أم وضع الغرفة فأننا نستطيع أن نبدأ دائما باتخاذ وضع الجسم مرجعا نبدأ منه عملية التعديل • هذا النوع من الحديث كان من الممكن أن نندفع معه لو أننا كنا اعتمدنا على التأمل النظرى وحده دون التجريب • أماالتجربة فقد أوضحت لنا أن المسألة تختلف عن ذلك كثيرا، أوضحت أن الاتجاه الغالب هو الاعتماد على المجال البصرى لا على مجال الاحساسات العضلية • وان ازدياد هذا الاعتماد أو نقصانه يعتمد على شروط تجريبية محددة يمكننا التحكم فيها • وأن الاعتماد على المجال البصرى يصل فى سلطانه الى درجة أن يضللنا فى تعديل وضع أجسامنا ولا يقتصر أمره على أن يضللنا فى تعديل وضع الحجرة بالنسبة لنا • (أنظر الشرط (د) فى الجدول السابق حيث كان متوسط الخطأ فى تعديل وضع الكرسى زاوية مقدارها ٤ر٩°)

وهناك نقطة أخرى كشفت عنها هذه التجربة ، خلاصتها أن هناك فروقا واضحة وثابتة بين الأفراد الذين أجريت عليهم التجربة ، فروقا فيما يتعلق بدرجات الخطأ فى الحكم التى يتورط فيها كل منهم ولذلك فقد أوردنا النتائج (فى الخانة الثالثة من الجدول) فى صورة متوسطات للأخطاء فى أحكام أفراد المجموعة • وأهم ماتكشف عنه هذه الفروق نقطتان : الأولى أن الخطوط العريضة للقانون صحيحة بالنسبة لكل فرد على حدة ، فكل شخص اشترك فى التجربة رجلا كان أو امرأة أخطأبدرجة ما فى الحكم واختلفت درجة خطئه باختلاف شروط التجربة • والثانية أن هذه الفروق الفردية كشفت عن حقيقة وراءها هى أن الأفراد المختلفين اذاتعرضوا لمثل هذا الموقف فان كلا منهم يعتمد على اطار خاص يرجع اليه فى عملية التعديل ، هذا الاطار قوامه مزيج من الاحساسات البصرية والاحساسات العضلية بنسب مختلفة وبتنظيمات مختلفة من فرد الى آخر • أما السبب فى هذا الاختلاف فغير معروف على وجه اليقين ، ولذلك فهنا مجال لعدد من التخمينات أو الفروض •

هذه تجربة واحدة من عدد من التجارب أجراها وتكن ، أحيانا منفردا وأحيانا مع زميله آسن ، ولهذه التجارب نتائج متعددة ، بعضها بالغ الطرافة والأهمية ، وقد بدت هذه الأهمية فى السنوات الأخيرة بوجه خاص ، نتيجة لمزيد من التجريب على تفاصيل وفروض مستمدة من سلسلة التجارب الأصلية التى ذكرنا احداها • وقد أجرى وتكن نفسه بعض هذه البحوث الجديدة ، نذكر هنا على سبيل المثال بحثين نشرهما سنة ١٩٥٩ ، وخاصة بحثه فى علاقة الظاهرة التى نحن بصددها بالميل الى أدمان المسكرات كما أجرى البعض الآخر باحثون غيره يهمهم الكشف عما يمكن أن يكون هناك من صلة بين الحقائق التى كشف عنها وتكن فى ميدان الادراك وبين حقائق أخرى كشفوا عنها هم أو غيرهم فى ميادين أخرى من تلك التى يهتم علم النفس الحديث بدراستها • كميدان أنماط الشخصية •

●

وبعد فأرجو أن أكون قد وفقت بعض التوفيق فى اختيار المادة التى عرضتها ، ولعل القارىء يدرك أننى التزمت بطريق معين للاختيار على ضوء ماأوضحته فى المقال السابق من أن أكثر الموضوعات استثثارا بجهود علماء النفس المعاصرين هى عمليات التفكير والتذكر والادراك والابداع وبناء الشخصية وما الى ذلك ممايسمى بالعمليات المركبة • ومن هذا الفريق من الموضوعات اخترنا نماذجنا • وربما ود بعض القراء لوكنا قد عرضنا شيئا عن بحوث الابداع بدلا من بحوث الادراك ، ذلك أن لبحوث الابداع جاذبية خاصة • والواقع أننا فضلنا الحديث عن تجارب الادراك لاعتقادنا بأن القارىء العربى على دراية ببعض بحوث الابداع التى سبق النشر عنها، فآثرنا أن نقدم له شيئا فيه بعض الجدة دون اخلال بالشرط الأساسى للاختيار • أما أن بحوث الابداع شيقة ، وأنها تستأثر باهتمام أعداد متزايدة من علماء النفس الأمريكيين بوجه خاص ولاسيما فى السنوات العشر الأخيرة فهذا صحيح لامراء فيه •

ولكن لنقتصر الآن على التفكير فى الدراسات التى قدمناها ، لقد جمعنا من قبل بين دراسات الفرنسيين والسويسريين والسوفييت ، ونظرنا فيها نتلمس أوجه الالتقاء التى تبرز قيمة الاستمساك بمنهج البحث العلمى الموضوعى ، والآن نود أن نعود فنفعل الفعل نفسه ، نضم العلماء الأمريكيين الى زملائهم السابقين ، وننظر فى الانتاج كله مجتمعا، نتلمس أوجه الالتقاء •

ومرة أخرى نجد الوجه الرئيسى للالتقاء ماثلا فى المنهج ، فى الخطوط الرئيسية للمنهج العلمى كما عرفته العلوم المختلفة فى تواريخها المتفاوتة طولا وخصوبة ، احترام شهادة الواقع ، ومحاولة الوصول الى الخطة الأساسية التى تتبعها ظواهره فى نشاطها ، وكلما وصل الباحث الى استنتاج جانب واحد من جوانب هذه الخطة عاد الى الواقع يستدره الشهادة •

ومع ذلك فهذا المقال لم نقصد به الى الحديث فى معالم المنهج فى علم النفس الحديث ، انما قصدنا به الى تقديم نماذج من الدراسات التى أجريت وكشفت عن قدر كبير من أهميتها وخصوبتها ، نماذج تبرز معالم علم النفس الحديث من ناحية الموضوع •ولعل أهم مايميز الموضوعات التى عرضناها وكثيراغيرها من موضوعات هذه الفترة من تاريخ علمنا هو أنها موضوعات ذات دلالة واضحة فى حياة الانسان • هذه هى السمة الرئيسية لمعظم موضوعات علم النفس الحديث •

نحن الذين نشتغل بهذا العلم نعرف معنى هذه الحقيقة ، فمنذ خمسين سنة لم تكن الموضوعات التى تشغل بال العلماء فى معاملهم من هذا الطراز، لا أستطيع أن أقول أنها كانت تافهة ، لكنها لم تكن واضحة الدلالة بالنسبة للانسان الذى يفكر ويعمل ويتفاعل مع الآخرين ، ولم يكن علماء ذلك الوقت يستطيعون بمناهجهم المتاحة لهم وقتئذ أن يتقدموا لمعالجة الموضوعات ذات الدلالة ، وبالتالى فقد كان محتما على معظم المحاولات التى تتناول موضوعات من هذا القبيل أن تتم بصورة فيها كثير من الاستنتاج وقليل جدا من الضبط العلمى لهذا الاستنتاج •

أما الآن ، فقد تغيرت الصورة • وحدث ذلك بفضل التقدم فى تفاصيل المنهج ، لكن مسألة المنهج لايمكن الحديث عنها فى ذيل مقال طويل ، ومن ناحية أخرى فان الحديث عن علم النفس الحديث لايمكن الاستغناء فيه عن اشارات توضح معالم منهجه بصورة متكاملة • واذن فلابد من ترك المعالم المنهجية هذه موضوعا لمقال آخر نفرده لها •

أضواء على الشخصية المصرية

الحلقة الناقصة فى سلسلة تاريخنا التربوى

بقلم
سليمان نسيم



في دراسة تاريخ التربية(١) كشف للمؤثرات التى تحكمت فى توجيه التربية حتى وصلت الى شكلها الحاضر وفيها أيضا دراسة لما تعرضت له هذه المؤثرات من الوان الصراع الفكرى والمادى مع غيرها من المذاهب والآراء والاتجاهات ، ولذلك فان دراسة تاريخ التربية مرادفة لدراسة تاريخ الثقافة والأسس التى قامت عليها من النواحى السياسية والاجتماعية والاقتصادية من ناحية ، ومن ناحية اخرى يمكن اعتبارها دراسة للصراع الثقافى الذى يقوم عادة بين مبدا جديد ومبدأ موجود سابق عليه .

وتاريخ التربية المصرية ـ بوجه عام ـ يكشف لنا عن أصول مشكلاتنا التربوية ، ويناقش الحلول التى وضعت لها ، وفى ضوء الجهود التاريخية من ناحية والحاجات الاجتماعية والثقافية للأمة من ناحية اخرى يمكن تقويم مدى نجاح هذه الحلول ثم التوصل الى المناسب منها لحل هذه المشكلات . فتاريخ التربية هو قصة الثقافة الانسانية فى استمرارها وتطورها وتغيرها عبر الأجيال وفى استخدامها لمختلف المؤسسات والأجهزة والوسائل عن طريق الملاحظة والممارسة والتعليم المباشر وغير المباشر ٠ ولا نظن أن حضارة ما قد أزدحمت وامتلأت بألوان الثقافة التى تميزت بالعمق والشمول كالحضارة المصرية ٠ ذلك انها تضمنت من القيم والمثل العليا ما انسحب على جميع وجوه التعامل من سياسية واجتماعية واقتصادية وعلمية ٠ لذلك كان طبيعيا أن يحظى تاريخ هذه الحضارة باهتمام المصريين والأجانب على السواء ، وبالتالى حظى باهتمامهم تاريخ الثقافة والتربية حتى غطت دراساتهم فى هذا الفرع الأخير معظم عصور التاريخ المصرى فيما عدا فترة واحدة هى التى ندرسها فى بحثنا هذا ٠ ففى تاريخ التربية فى الأزمنة القديمة وضع الأستاذ الدكتور عبد العزيز صالح رسالته فى الآثار والحضارة المصرية القديمة عن « التربية والتعليم فى مصر القديمة » فى يولية سنة ١٩٥٦ . ولم تطبع هذه الرسالة حتى الآن وان كان مؤلفها قد اشترك فى كتابة الجزء الخاص بالتربية فى سلسلة

(١) راجع سليمان نسيم : تاريخ التربية القبطية ـ الناشر دار الكرنك ـ ١٩٦٣ ـ اشراف الاستاذين : د ٠ ابو الفتوح رضوان ، د ٠ باهور لبيب ٠

تاريخ الحضارة المصرية (١) . وفى الموضوع ذاته كان الاستاذ الدكتور عبد المنعم ابو بكر الأثرى والمؤرخ المعروف قد القى محاضرة نشرتها اللجنة الاجتماعية لأسبوع شباب الجامعات سنة ١٩٥٥ بعنوان « التعليم واهدافه عند المصريين القدماء » وكانت هذه — على ما أعلم — اول دراسة باللغة العربية تعالج هذا الموضوع بطريقة مباشرة . واقصد بالطريقة المباشرة ان كثيرين غير الدكتور ابو بكر قد عالجوا موضوع الثقافة المصرية القديمة ، وربما موضوع المدارس المصرية القديمة ، لكن دراساتهم جاءت ضمن مؤلفات شاملة لأنواع اخرى من الدراسات (٢) .

وعن التربية الاسلامية بوجه عام قدم الاستاذ الدكتور احمد شلبى مؤلفه فى « تاريخ التربية الاسلامية » سنة ١٩٥٢ وهو ترجمة لرسالته التى قدمها بالانجليزية الى جامعة كامبردج وطبعتها جامعة القاهرة مرتين سنة ١٩٥٣ وسنة ١٩٦٠ . وقد خصت هذه الرسالة التربية فى مصر بعناية واضحة فدرست التعليم فى الأزهر الذى اتخذ صورة الجامعة لا المسجد فحسب . على أن التعليم فى الأزهر ، وفى العصر الفاطمى بوجه عام ، قد حظى بدراسة خاصة قام بها الأستاذ خطاب عطية على فى رسالته التى قدمها سنة ١٩٤٧ عن « التعليم فى مصر فى العصر الفاطمى الأول » وقد حدده بالقرنين العاشر والحادى عشر م (بين سنة ٩٦٨م ، سنة ١٠٧٢م) وبه مقدمة شاملة يؤرخ فيها الباحث للتعليم فى مصر منذ دخول الاسلام فى القرن السابع حتى عهد الدولة الأخشيدية فى القرن العاشر . هنا نقف عند ملاحظة هى أساس بحثنا هذا : أن المؤلف رغم أن موضوع دراسته عن « التعليم فى العصر الفاطمى » ، ورغم مقدمته عن تطور التعليم منذ دخول الاسلام ، فانه لم يذكر شيئا عن التعليم عند القبط مع أن العصر الفاطمى يعتبر فى عمومه بالنسبة للقبط عصر ازدهار نسبى لأدبهم ومدارسهم وكان يجب على من يتصدى للتأريخ للتعليم منذ الفتح العربى لمصر أن يشير الى التعليم عند القبط والملاحظة نفسها نلاحظها على كتاب الأستاذ الدكتور عبد اللطيف حمزة « الحركة الفكرية فى العصرين الأيوبى والمملوكى » الذى صدر فى فبراير سنة ١٩٥٧ اذ يذكر المؤلف عبارة تسترعى الملاحظة فيقول فى صفحة ٢١٩ « ان مصر تمتعت باستقلالها نحو سبعة قرون من سنة ٢٥٤ حتى سنة ٩٣٣ هـ اى من اواخر القرن التاسع حتى القرن السادس عشر الميلادى أو من العهد الطولونى حتى العهد العثمانى وهى مسافة كبيرة من الزمن ولا شك انها تدع الفرصة كافية لمصر كى تؤدى دورا هاما على مسرح الحياة الاسلامية الجديدة وتثبت للعالم الاسلامى ايضا انها ذات شخصية عظيمة لا تقل فى عظمتها عن شخصية مصر الفرعونية القديمة » .. وهنا نلحظ ان المؤلف يذكر مصر الفرعونية ومصر الاسلامية وينسى مصر القبطية ، رغم أن تأثيرات مصر القبطية ، وكنيستها الوطنية لم تقل — كما سنرى — عن تأثيرات مصر الفرعونية ، ومصر الاسلامية ثم مصر الحديثة .

أما تاريخ التعليم فى العصر العثمانى ، ثم فى مصر الحديثة فقد تكفل بكتابته الأستاذ الدكتور أحمد عزت عبد الكريم فى مؤلفيه الكبيرين « تاريخ التعليم فى عصر محمد على » ، و « تاريخ التعليم منذ نهاية عصر محمد على حتى اوائل عهد توفيق » ، وفى هذا الجزء الأخير يذكر الأستاذ المؤرخ عن التعليم عند القبط صفحة ٨٣٣ « انه كانت لهم كتاتيبهم التى تشبه فى الغرض الذى من اجله انشئت كتاتيب المسلمين كما تشبهها درجة ثقافة القائمين عليها » ثم يتحدث عن حركة التنوير واليقظة الكبرى التى قام بها البابا كيرلس الرابع أبو الاصلاح فى أواسط القرن ١٩ ليس للقبط فقط بل وللأمة كلها فيقول : « وكان كيرلس الرابع يقبل بمدرسته (يقصد مدرسة الاقباط الكبرى بالأزبكية) التلاميذ على اختلاف جنسياتهم ومذاهبهم ويصرف لهم الكتب والأوراق مجانا » بل أن الاستاذ المؤرخ يرى أن هذه المدرسة كانت « مركزا لحفظ القومية المصرية — قومية اهل البلاد — فى اواسط القرن ١٩ ازاء الكلية البروتستانتية التى انشأها الأميريكان بأسيوط » . والمتأمل فى هذه الحركة يجد انه من الصعب ان تكون قد نبتت فجأة فى القرن ١٨ او ١٩ ولكنها تمتد الى العصر القبطى فى فجر المسيحية حين كانت هذه الكتاتيب ملحقة بالكنائس والأديرة ، وما حركة كيرلس الرابع فى القرن ١٩ لحفظ القومية المصرية الا صورة مكررة لحركة شنودة مؤسس نظام المتوحدين فى القرن الخامس وهى الحركة التى استهدفت المحافظة على شخصية مصر وتخليصها

(١) راجع المجلد الاول من هذه السلسلة ، الجزء الثالث .
(٢) راجع مؤلفات : بريستد وارمان وبترى ود . احمد بدوى ، و د . احمد فخرى و د . نجيب ميخائيل .

من التأثيرات الثقافية واللغوية البيزنطية مما يمكن اعتباره حركة استقلالية تحررية فى ذلك الوقت المبكر ، وهذا يؤكد رأينا فى أن التراث التربوى المصرى تراث متصل — كما سنرى — لم ينقطع فى عصر من عصوره التاريخية ، ومن ثم وجب الاهتمام بدراسة الحلقة الباقية فى سلسلة تاريخنا التربوى القومى ونعنى بها العصر القبطى . وتكمل دراسة الدكتور عزت عبد الكريم الرسالة التى قدمتها الأستاذة زينب محمد فريد سنة ١٩٦٢ بقسم أصول التربية بجامعة عين شمس وموضوعها « تطور تعليم البنت فى مصر فى العصر الحديث » وفيها أشارت الباحثة الى مدارس البنات التى كان للبابا كيرلس الرابع فضل السبق فى انشائها فى عصر سعيد حوالى سنة ١٨٥٨ م ومساهمته بذلك فى انارة الأمة كلها وسلخها عن الظلام الذى كانت تعيش فيه .

●

فالحلقة الناقصة التى نعنيها اذن فى سلسلة تاريخنا التربوى القومى هى الخاصة بالعصر القبطى . يقول الأستاذ الدكتور حسين فوزى فى كتابه « سندباد مصرى » : « ان تاريخ مصر — فى طريقة كتابته — ما زال شذريا مقطعا لا نرى فى فصوله أكثر من التتابع التاريخى ، فهى فصول لا تكاد تجمعها صلة اشبه بمجموعة قصص لأكثر من مؤلف » . ثم يقول : « والقارىء العام لايجد بين يديه تاريخا للحقبة المسيحية يبسط له أمور العقيدة لأن المؤرخ المسلم يتحرج من الدخول فى بعض التفاصيل كما يتحرج المؤرخ القبطى من التبسط فيها اذ كان يكتب لمواطنيه جميعا وغالبيتهم من المسلمين ، وبذلك ظلت الحقبة المسيحية فى شبه ظلام تاريخى » (١) فقد اعتاد بعض المؤرخين ادماجها ضمن العصر اليونانى — الرومانى ، بينما يسميها البعض الآخر العصر البيزنطى ، وقد يسميها فريق ثالث العصر البيزنطى — القبطى ، ومن هنا جرى الرأى على تقسيم عصور التاريخ المصرى الى : العصر الفرعونى ، العصر اليونانى ، فالعصر اليونانى الرومانى حتى عهد دقلديانوس ثم العصر البيزنطى فالعصر الاسلامى ثم العصر العثمانى فالعصر الحديث دون أى ذكر للعصر القبطى . وعندى أن هذا التقسيم أصبح فى أشد الحاجة الى المراجعة

(١) راجع « سندباد مصرى » ، ص ١١٦ — ١١٨

واعادة التبويب خاصة ونحن الآن بصدد اعادة كتابة تاريخنا الحديث والأجدر أن نعيد كتابة تاريخنا كله ونبرزه من ناحيته الشعبية القومية . فقد جرى المؤرخون على نسبة تاريخنا الى الحاكم ، وكان من نتائج ذلك أن اهمل نصيب الشعب واهمل بالتالى بيان دوره الحقيقى فى بناء مجتمعه ، ولعل العصر القبطى المسيحى من أوضح المراحل التى بان فيها هذا الاهمال . ذلك أننا اذا اعتبرنا العهد الشعبى المصرى يبدأ منذ دخول الاسكندر سنة ٣٢٣ ق٠م فمعنى ذلك أن الحاكم الأجنبى كان له النفوذ فى النواحى السياسية والاقتصادية والعسكرية ، أما الحياة الشعبية فقد استمر تيارها غير منقطع أذ واصل المصريون عباداتهم ومهنهم وتابعوا التمسك بعاداتهم وتقاليدهم ولغتهم ، فلما جاءت المسيحية نحو سنة ٦٠ م اعتنقها الشعب دون الحاكم ، وكان ذلك ايذانا بقيام صراع عنيف بين الأجنبى المتسلط بوثنيته وبين الشعب صاحب البلاد الأصلى بديانته الجديدة . وظلت الثقافة اليونانية سائدة كلغة للحاكم ولغة للعلم ولغة للعالم المتحضر فى ذلك الوقت حتى أواخر القرن الثانى واذا بالمصريين ينجحون بفضل عالمهم الكبير بنتينوس فى تطوير لغتهم

المصرية الى شكل جديد هو اللغة القبطية التي تعتبر الصورة الأخيرة لتطور اللغة المصرية القديمة .. والى هذه اللغة ترجم الكتاب المقدس ، وكتابات الآباء ، وسير القديسين والبطاركة والشهداء ، وتعاليم الكنيسة . فاذا افترضنا انقضاء قرن من الزمان بين كشف الأبجدية القبطية الجديدة ، وبين ظهور ثمارها الدينية والادبية أمكن اعتبار أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع مرحلة تحور ثقافي واضح في التاريخ المصرى القومى هى بداية العصر القبطى المسيحى الذى صاحب صدور مرسوم التسامح الدينى الذى أصدره الامبراطور قسطنطين سنة ٣١٣ م أما اجتماعيا وروحيا فتتميز بتزايد عدد المسيحيين المصريين واكتمال نظام الكنيسة الرعوى الذى حدد معالم جديدة بارزة للحياة المصرية لم تكن موجودة في القرون الثلاثة الأولى . وفى ضوء هذه الاعتبارات كلها يمكن القول بأن عصر سيادة الثقافة الاغريقية ينتهى عند نهاية القرن الثالث .

●

أما أوائل القرن الرابع فيمكن اعتبارها بداية العصر القبطى المسيحى الذى يستمر حتى أوائل القرن الثامن حين جد تحور ثقافي آخر هو التحول الى اللغة العربية كلغة رسمية للدواوين وكان ذلك ايذانا بمرحلة تحور جديدة ظهرت نتائجها في أواخر القرن العاشر ، حين وضع أول كتاب في تاريخ البطاركة باللغة العربية ، مترجما عن اللسانين اليونانى والقبطى على حد تعبير مؤرخ البطاركة المشهور ساويرس بن المقفع ، وفى القرن الثانىعشر ترجم القداس لأول مرة باللغة العربية . فالفترة اذن من أوائل القرن الرابع حتى أوائل الثامن ممتدا حتى نهاية العاشر ، بما وضح فيها من خصائص ومميزات جديدة، تختلف كل الاختلاف عن خصائص القرون الثلاثة السابقة لها منذ دخول المسيحيةمصر، يؤيد ذلك أنه فى منتصف القرن الخامس ظهر على صفحة تاريخنا القومى الأنبا شنودة القديس والأديب والديرى المعروف ، واذا بعظاته وكتاباته الأدبية التى كانت باللهجة القبطية الصعيدية تكتمل فيها اللغة القبطية عبارة ومعنى ، وتأخذ بفضلها مرحلة نمو جديدة ، ولاعجب فاللغة كالكائن الحى قابلة للنمو والتشكيل وفقا لحاجات ومستلزمات كل عصر . بل لقد زاد شنودة على ذلك فعمل فىغير توان على تطهير لغتـه القبطية القوميـة من كل اضافات أو مستحدثات يونانية غريبة . وكان طبيعيا أن تصبح اللغة القبطية هى لغة الكنيسة والشعب بل لغة الدولة ايضا اذ أصبحت العقود والرسائل والاوامر الرسمية تكتب باللغتين اليونانية والقبطية .

على ان خصائص هذا العصر لم تقف عند حد العامل اللغوى والتعليمى ، وانما جمعت الى جانب ذلك وضوح الشخصية المعنوية المصرية فى البابوات المصريين وتبلور حركة الكفاح الوطنى ضد بيزنطة فى قيادتهم الدينية والوطنية ، وكانت المجامع المسكونية ميدانا ضخما للصراع القومى الذى اتخذ شكلا دينيا بين هؤلاء البابوات وبين الثيؤقراطية البيزنطية . وفى هذه المجامع استطاعت الكنيسة المصرية أن تقدم للعالم المسيحى فلسفة مسيحية قائمة على مذهب الطبيعة الواحدة كما قدمت نقطة البدء للايمان المسيحى فى قانون الايمان الذى وضعه القديس اثناسيوس فى مجمع نيقية سنة ٣٢٥م مما حدا بالمؤرخين الى اعتبار نصر الأرثوذكسية فى ذلك الوقت نصرا للاسكندرية . ومن سمات هذا العصر البارزة فى حياة مصر كذلك ظهور الرهبنة التى وان كانت تنبع فى صميمها من تعاليم المسيحية ذاتها الا أنها تبلورت واتضحت فى صحارى مصر حيث وضعت قوانينها الأولى ، ومن مصر انتقلت الرهبانية الى العالم المسيحى ، وظلت الأديرة طوال العصور الوسطى مراكز حفظت لنا معالم الثقافة الانسانية .

بهذه الخصائص والسمات التاريخية تميزت الفترة بين أوائل القرن الرابع حتى أوائل القرن الثامن فى التاريخ المصرى ، وهى سمات وخصائص دينية ووطنية واجتماعية تختلف اختلافا واضحا ومتميزا عن خصائص العصرين السابق واللاحق لها وهذا ما يجعلنا ننظر اليها كمرحلة تاريخية قائمة بذاتها نسميها العصر القبطى المسيحى .

والحقيقة ان هذه الخصائص تنقلنا الى التأمل فى الشخصية المصرية والعقلية المصرية بل تنقلنا الى التكوين الثقافى للمصريين فنلاحظ أن هذه العقلية كان لها دائما مكان الريادة والقيادة ذلك انها تميزت بخاصتين واضحتين لم تتضحا فى الكثير من الشعوب القديمة ونعنى بهما القدرة على الضبط والتحديد ، والنزوع الى التكميل ، وهى النزعة التى جعلت المصريين دائما ينتهون الى شيء ذى بال ، شيء له خطورته وآثاره لا على مجتمعهم وحياتهم هم

فحسب ، بل على المجتمع الانسانى كله . فمصر القديمة بحضارتها واكتشافاتها الدينية والعلمية ، وما وصلت اليه من قيم خلقية واجتماعية كانت بلا منازع رائدة بل قائدة لشعوب العالم القديم • هذه الريادة لم تأت عفوا وانما كانت وراءها عقلية منظمة ومنظمة لما يحيط بها من ظواهر الكون واسراره . عقلية تمكنت من كشف مفاتيح التعبير عن الحياة والفكر بل المصير أيضا • فالمصريون كانوا أول شعب اكتشف الكتابة وكانوا أول شعب وضع تقويما مضبوطا قائما على أسس فلكية ثابتة • والمتأمل فى هذين الاكتشافين يجد أن الكتابة ، وما يستتبعها من وضع الأبجدية ، هى فى حقيقتها عملية ضبط وتنظيم للتفكير والتعبير فى المجتمع الانسانى، أما التقويم فهو عملية ضبط أخرى للحياة على مدى العام كله ، وقد انتقل أثره الى ترتيب الفصول وتنظيم كل الأعمال المتصلة بالزراعة ، وأدى بالتالى الى تحديد أعياد الكثير من الآلهة التى جعل منها المصريون وسائط ربط محكم بين حياتهم الأرضية ومصيرهم الأبدى • أما نزعتهم الى الكمال فلعل وصولهم الى فكرة التوحيد على يد اخناتون ، وامكان تصورهم لفكرة البعث بعد الموت فيهما الدليل ، أقوى الدليل ، على صحة هذا الرأى • فهم لم ينتهوا بمطافهم الفكرى ، ومطافهم الدينى عند حدود حياتهم الأرضية ، وانما انطلقوا الى بقية الصورة يكملونها فى حياة أخرى اعتبروها الحلقة الثانية لدورة الحياة الانسانية • والمدقق فى عمق فكرة البعث يلحظ أنها أقوى حافز «لضبط» السلوك الانسانى لأن المصريين ربطوا فى قوة وعن اقتناع بين البعث والحساب بعد الموت • فالعقلية التى نزعت الى الضبط والتنظيم ، سواء فى الحياة على هذه الأرض ، أو فى الحياة بعد الموت ، هى ذاتها التى انطلقت الى التكميل واعطاء الحياة الانسانية شكلها المتكامل • وهذه النزعة ظهرت أيضا فيما اصطنعوه من فنون مختلفة خاصة بالصناعة ، وكل ألوان الحضارة المادية ، فان عقليتهم المنظمة كفلت لهم الوصول الى الأدوات والآلات بل الى المعادلات الرياضية والعلمية فى سائر النواحى الهندسية والعمرانية والميكانيكية فكان طبيعيا أن يسبقوا العالم بما تم على أيديهم من اكتمال الكثير من مظاهر الحضارة الانسانية أى أن الأمر اذن لم يعد مجرد « مشكلات » تقابلهم فيعملوا على حلها ،وانما كان أعمق من ذلك بكثير • انه يتصل بطبيعة عقليتهم وتكوينهم الفكرى ذاته والا فهل كان تفكير اخناتون الدينى الذى أوصله الى نظرية التوحيد حلا لمشكلة ؟ انما هى عقلية خاصة تميز بها هذا الشعب على مدى عصوره التاريخية كلها حتى وقتنا الحاضر ، وقد دللنا على ذلك من حياة مصر القديمة • والآن ننتقل الى مصر المسيحية لنبحث عن الأدلة على صدق هذه النظرية فنلاحظ أن العقلية المصرية واصلت التعبير عن وجودها فى صدق وعمق وايمان • ففى أواخر القرن الثانى الميلادى وعلى عهد البابا ديمتريوس الكرام ــ البابا الثانى عشر ــ وكانت العقلية المصرية قد هضمت الفكر المسيحى ، وتعمقت فيه ، نجدها تتمثله ثم تبلوره فى قوالب جديدة سرعان ماقبلتها الشعوب الأخرى فى يسر واقتناع • ففى أواخر القرن الثانى الميلادى وصل الفكر المصرى المسيحى الى وضع الأبجدية القبطية وهى عملية ضبط أخرى للغة المصرية القديمة ، تميزت بالتبسيط الذى أمكن به التخفف من الصور الكثيرة المتباينة التى كان يكتب بها المصريون القدماء • حقيقة أن الأبجدية القبطية قامت على ٢٥ حرفا يونانيا لكن هذه الحروف اليونانية هى فى أصلها حروف مصرية قطعت رحلة طويلة من ضفاف النيل الى الفينيقيين على شواطىء البحر المتوسط ، ومنهم الى اليونان ، ثم عادت مرة أخرى الينا • أى أنها لم تكن غريبة علينا لأنها من وضعنا ، فاذا كان الفكر المصرى قد استعان بها الى جانب الحروف السبعة الديموطيقية ليجعل منها أبجدية جديدة متكاملة فانه لم يكن متطفلا بل رد الشىء الى أصحابه •

●

لكن العقلية المصرية لم تقف عند هذا الحد ، ولم يكن معقولا أن تقف عند هذا الحد ، وانما تعدته كعادتها الى سائر النواحى المرتبطة بالحياة الأرضية ، والحياة الأخرى خاصة وقد وجدت فى المسيحية مبدأ البعث والحساب بعد الموت •

فكما قدم الفكر المصرى القديم تقويما شاملا وتقسيما واضحا للفصول ، قدم الفكر المصرى فى العصر المسيحى « حسابا » للأعياد المسيحية وخاصة « عيد القيامة » وما يرتبط به من فترات الصيام ، السابقة واللاحقة ، وزاد على ذلك أن وضع نظاما فريدا للقراءات الكنسية تشمل فصول الأناجيل التى تتفق مع المناسبات المختلفة ، وما يرتبط بها من عظات وتعاليم ، حتى كان القرن الرابع الميلادى حين اختلطت العقائد المسيحية على فكر بعض المسيحيين

فلم يجد أساقفة العالم المسيحى فى مجمعهم المسكونى الأول المنعقد سنة ٣٢٥ م سوى الفيلسوف المصرى صاحب الماضى العملاق فى التفكير المنظم العميق ليلجأوا اليه عسى أن يصل بهم كعادته الى شاطىء الأمان .

فكان أن وضع القديس أثناسيوس ، رئيس الشمامسة المصرى ، فى عهد البابا الكسندروس ، البابا التاسع عشر ، قانون الايمان الذى اعتبره المجمع اطار العقيدة المسيحية ، ونقطة البدء للايمان المسيحى . ووصول المفكر المصرى المسيحى الى هذا القانون سبقته فى الواقع محاولات كثيرة جزئية فى الرد على أصحاب البدع الذين تخبطوا فى فهم العقيدة المسيحية منذ القرن الأول ، فكانت « الاسكندرية » تؤدى دائما دور المفسر والموضح والمصحح أى دور المعلم ، الى أن أنكر اريوس ألوهية السيد المسيح ، واذا بمحاولات الاسكندرية السابقة كلها تتبلور وتتجمع لتثمر قانون الايمان الذى اعتبرته كل كنائس العالم المسيحى وجعلته جزءا أصيلا من صميم عبادتها واعترافها .

ومن أدلة نجاح العقلية المصرية فى الوصول الى التنظيم والتكامل أن كنيسة الاسكندرية كانت أولى الكنائس التى وصلت الى وضع النظام الرعوى الذى يبدأ من الأسقف وينتهى الى الشماس وعنها أخذته بقية الكراسى الرسولية : روما وأنطاكية وغيرهما .

كذلك فكرة تقسيم الكنيسة الى خوارس أو صفوف لتنظيم وضع المؤمنين كل حسب حالته ومستواه الروحى لا الاجتماعى . كما جرت عليه الكنائس فى أوروبا وبخاصة فى ريفها حتى يومنا الحاضر .

أما النزعة الى التكميل فقد ظهرت فى فكرة الانعزال عن الدنيا لتكريس الحياة كلها للعبادة ، فاذا كان المصريون القدماء قد أكملوا بفكرهم الدينى واعتقادهم بالحياة بعد الموت صورة الحياة الانسانية ، فان المصريين المسيحيين قد نزعوا الى كمال الحياة الروحية وهم بعد على الأرض باتجاههم الى النسك والتقشف بحثا وراء أعماق الفضيلة الشخصية الفردية ، واستجلاء لعوامل الكمال الالهى داخل النفس الانسانية ، أى أن الرهبنة وان تعددت الدوافع اليها فانها فى صميمها محاولة للوصول الى الكمال الروحى بدأ بها المصريون ليقدموا دليلا جديدا على اتجاههم الأصيل لحياة الكمال ..

هذا الاتجاه نفسه نجد الأدلة الصادقة عليه فى مصر الاسلامية . فالمتصوفة الاسلاميون فى مصر ، ومحاولات الوصول الى المذاهب الاسلامية المبينة لتفاصيل العقيدة ذاتها ، هذه كلها ترتبط بحقيقة الفكر المصرى وطبيعته المنظمة ، بل ان تطور الجامع الأزهر فى القاهرة جعل منها بعد ذلك العاصمة الأولى للعالم الاسلامى .

يقول الأستاذ أمين الخولى « ان الشخصية المصرية الدينية قد هيأت لمصر المشاركة فى الأديان الكبرى بمعرفتها ولقائها وتقبلها فى أناة ويقظة وتمكينها من الحياة فى بيئتها الاعتقادية ثم الوقوف الى جانبها بعد التمثيل الصحيح لها وقوف المستشهد العميق الايمان »(١)

هذا الفكر المصرى العملاق الذى تميز بهذه الخصائص المميزة كان طبيعيا أن تكون له دائما القيادة والريادة . فكما كانت مصر زعيمة العلم والحضارة بين الشعوب القديمة ، والى جامعتها بهليوبوليس يأتى الفلاسفة والعلماء ليزدادوا حكمة وعلما ، فقد كانت هكذا مصر المسيحية ، التى انعقد لبابواتها لواء القيادة الدينية فيما قاموا به من رد

(١) تاريخ الحضارة المصرية ، المجلد الثانى ، الجزء السابع ص ٥٣٦ .

على الهرطقات ، ومن قيادة المجامع المسكونية ، ومن تأسيس مدرسة الاسكندرية المسيحية التى كانت جامعة للطلاب المسيحيين من كل الاقطار . وكذلك احتلت مصر العصور الوسطى هذا المكان أيضا ، فقد تكفلت بصد هجوم الصليبيين واحباط محاولاتهم ثم وضع حد لهمجية المغول بعد أن دمروا أو كادوا يدمرون معالم الحضارة الانسانية فى الشرق الاوسط .

ولعل مصر الحديثة ، مصر اليوم ، بميثاقها — وهو منهج فلسفى سياسى تربوى انسانى — تؤكد صدق هذا الرأى ، اذ تعتبر بحق ، فى مرحلتنا التاريخية المعاصر ، رائدة الشعوب العربية بل والافريقية أيضا .

●

ونستطيع أن نخلص من هذا كله الى أن دراستنا للشخصية المصرية هو الأساس السليم لدراسة تاريخنا القومى ، وأى قطع لهذه الدراسة ، فى أية مرحلة من مراحلها ، يعد تشويها لتاريخنا بل لكياننا ذاته . وعلى ذلك يكون الوقت قد آن للتخلص من تخبط طالما وقعنا فيه عند تقسيم تاريخنا ودراسة شخصيتنا ، ويجنبنا هذا التخبط أن يضم تاريخنا الأقسام الآتية : مصر الفرعونية — مصر اليونانية — مصر القبطية المسيحية — مصر الاسلامية — مصر العثمانية — ثم مصر الحديثة .. أى أن نسبة تاريخنا يجب ألا تقوم من الآن على النسبة للحاكم وانما للعوامل الثقافية التى تبرز من خلالها الشخصية المصرية . وواضح أن لكل مرحلة من هذه المراحل سماتها المميزة وان اشتركت جميعا فى بيان وتوضيح الكيان المصرى الذى أمكنه امتصاص مختلف الحضارات وتمثلها ثم التعبير عنها وابرازها فى قوالب جديدة تحمل طابعه المتميز الأصيل .

هذه الخاصية كان لها أثر كبير فى ابراز الثقافة المصرية فى العصر القبطى وان كانت هذه الثقافة قد تلونت باللون المسيحى من جانب ، وتأثرت بالروح الاغريقية من جانب آخر ، لكن ثمة تمايز واضح بين العصرين الاغريقى ، والقبطى المسيحى ، فلكل منهما سماته التاريخية والحضارية والفكرية ، واذا كنا نؤرخ للتربية ، أى نكتب تاريخا للثقافة فعلى أساس أن هذا العصر حلقة فى سلسلة تاريخ مصر القومى العام . وتاريخ التربية جزء لا يتجزأ من تطور الفكر التربوى على مدى التاريخ المصرى . ومما



تميز به تاريخ التربية فى هذه الحقبة الشعبية الدقيقة وجود المدرسة المصرية الوطنية الى جانب المدرسة الاغريقية ، مدرسة المستعمر ، وبتتبع مظاهر الصراع بين المدرستين يمكن الكشف عن الكثير من المذاهب الفلسفية الفكرية والدينية والعلماء المصريين الذين كانوا صمام أمن للقومية المصرية بما نشروه بين تلاميذهم من آراء وتعاليم . وجدير بالذكر أن انتاج هؤلاء العلماء لم يقتصر على الدراسات اللاهوتية والعقلية وانما اتجه أيضا الى التأليف فى التربية ومن أصدق الأمثلة على ذلك كتاب «المربى»(١) لاكليمنضس الاسكندرى ، وهو كتاب شامل لخلقيات السلوك ، وآداب الاجتماع بالناس والتعامل معهم الى جانب ما تضمنه من التعاليم الروحية التى احتواها الجزء الأول منه . وفيه يتحدث اكليمنضس عن السيد المسيح كمرب ، عن القيم والمثل التى نادى بها ، عن تكريمه للطفولة والأطفال كما يكشف عن طبيعة العلاقة الروحية التى تربطنا بالله ، وأنه كلما تركنا عنا رغبات الجسد ازداد ارتقاؤنا الروحى واقتربنا من النور الالهى ، ومتابعة الأعمال الصالحة فى صبر ومثابرة .

أما الجزء الثانى من الكتاب فيشمل الحديث عن آداب الطعام والشراب والكلام والضحك والنوم والملبس ، وعن سلوك المسيحيين فى الأعياد والحفلات ، الى غير ذلك من نواحى السلوك التى تتطلبها مستلزمات حياتنا فى المجتمع . وينهانا المربى فى هذا الجزء عن التلفظ بالكلمات البذيئة ، وعن المعاشرات الرديئة التى تفسد الضمائر السليمة .

أما الجزء الثالث فيتضمن الحديث عن الجمال الحقيقى ، وأنه ليس فى الملبس أو جمال الخلقة أو

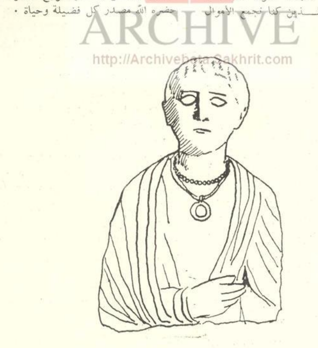
(١) هذا الكتاب مترجم الى الانجليزية عن اليونانية بمجموعة Ante-Nicene-Mathers بعنوان Paedagogus المجلد الثانى : من ص ٢٠٧ — ص ٢٩٩ . وراجع يوسف كرم (تاريخ الفلسفة اليونانية) ص ٢٧٠ .

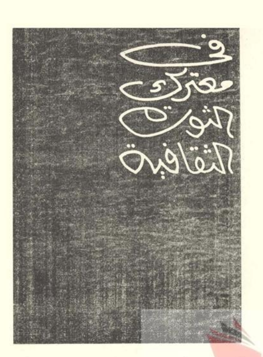
التزين بالجواهر وانما فى التحلى بالفضائل • وواضح أن هذا توجيه رفيع للسيدة والفتاة • وبعد ذلك يتحدث عن أضرار قضاء وقت الفراغ فى الملاهى فينصح الرجال أن يحرصوا على الوقت فلايضيعوه سدى بل يجب أن يقدسوا وقت العبادة والذهاب الى الكنيسة كما يجب أن يعتادوا ضبط حواسهم وعيونهم • ثم يتعرض اكليمنضس لروح العلاقات التى ينبغى أن تسود الأسرة ولا يفوته أن يعرض لمعاملة الخدم معاملة طيبة لأنهم بشر مثلنا •

وواضح من هذه المعانى التى طرقها اكليمنضس أنه عنى بالتوجيه الروحى والاجتماعى ، وأن توجيهاته اشتملت على الكثير من نواحى السلوك الخاصة بالفرد وبالأسرة الى جانب آداب التعامل التى نسميها بلغة المربين حسن التكيف مما يكشف عن روح التربية فى ذلك العصر المتقدم •

وكان هذا الكتاب وأمثاله من كتب الآباء والمعلمين تقرأ فى الكنائس لتوجيه المؤمنين الى حياة الفضيلة والى روح السلوك العملى فى الحياة والمجتمع ، السلوك القائم على التناهى فى المحبة والتسامح • فالقديس يوستين ــ من شهداء القرن الثالث ــ كان يعلم قائلا : « نحن الذين كنا نجمع الأموال أصبحنا الآن نعاون المعوزين ، نحن الذين كنا نبغض ونحقد ويفنى بعضنا بعضا أصبحنا فى المسيح نعيش معا فى محبة وتسامح حتى أعداءنا أيضا نسامحهم ». أما البابا ديونيسيوس ــ البابا ١٤ ــ فكان يعلم فى منتصف القرن الثالث عن المحبة وكان يقول « ينبغى أن نعمل الخير حتى لمن لايريده أو يستحقه »

وهذه الأمثلة ــ وهى على سبيل المثال لا الحصر ــ تكشف عن الاتجاه الايجابى فى التربية فى العصر القبطى ، فقد عملت بقدر الامكان على احاطتهم بجو روحى وخلقيات سامية ومثل عليا تحفزهم الى ممارسة الفضيلة حبا فى الفضيلة ذاتها وتمثلا بالقديسين والشهداء والآباء • وكان هذا هو طابع المدرسة الأولية الملحقة بالكنيسة وطابع المدرسة المتخصصة بالاسكندرية ، حيث كانت تدرس علوم المنطق والفلسفة والموسيقى والقانون واللغات الى جانب العلوم اللاهوتية وشرح الكتاب المقدس ، لكن ما هو أهم من هذا كله أن طبيعة الحياة والتربية فى هذه المدرسة كانت تغلب عليها صورة العفة والجهاد ضد أهواء البدن والتدرب على ضبط النفس والتسامى عن الدنايا والصغائر ليتفرغ العقل للسمو والتأمل وتصفو الروح خشوعا واتضاعا فى حضره الله مصدر كل فضيلة وحياة •





بقلم عبد الفتاح الديدى

الفكر نهضة مستمرة ..

الفكر محاولة وتجربة .. وتنوى الصفحات القادمة أن تخط اتجاها خاصا فى صميم انتاجنا الأدبى فى اتصاله بالاشتراكية من جهة وبالانسانية من جهة أخرى . ولن نحفر هذا التيار الجديد الا بوحى من أوضاعنا الحقيقية مستضيئين بالتجارب التى خاضتها الشعوب الأخرى غير ملزمين بها .

فنحن نزمع أن نرسم ههنا على جبين الأمة العربية خطوط تجربتها وقد تمثلت فى نماذج مسرحية وقصصية وشعرية . وليس غرضنا الا أن نعرف آخر الشوط أننا قد أقمنا بناء جادا من الفكر والأدب والفن والفلسفة. ولم تسعفنا صفحات هذا العدد لانجاز كل ما أردنا تزويد اتجاهنا به من عناصر . فالى العدد القادم اذن راجين أن يبعث الينا كل من يلمس فى نفسه تجاوبا مع أوجه النظر هذه بنتاجه الذى يلتقى مع ما تتضمنه هذه الصفحات فى ثناياها من أصول وأشكال .

وأهم ما تعنى به فكرتنا هو تغطية كافة مجالات الفن والأدب فى ضوء القواعد الاساسية من الدين والعلم والاشتراكية كما تتمثل خلال هذه الكلمات.

لذلك اخترنا المقال الأول تحت عنوان : « الميثاق نص مرن فلا تجمدوه وعن تفسير جانب من جوانب الميثاق . وبهذا أعلنا كل ما يسمح لنا ببناء نظام فكرى قائم على العلمية وعلى الجماعية وعلى التجربة الاشتراكية ببلادنا وفقا لمرونة الأحكام الواردة بالميثاق . والمرونة فى رأينا هى محاولة اكتشاف أفضل الوسائل العملية لتحقيق أفكار الميثاق تحقيقا جادا سليما .

ولم نلبث أن اكتشفنا العنصر الروحى المرتبط بالاسلام وعرفنا أن هذا العنصر يلعب دورا أساسيا لدينا فى تجربتنا الاشتراكية . لذلك جئنا بالمقال الثانى عن : « فلسفة العقاد بين العقل والدين » ، وفضلا عن رغبتنا فى الاحتفال بالذكرى السنوية الأولى لوفاة العقاد بايراد هذا المقال فى العدد الماضى من « المجلة » فقد وجدناه مناسبة أيضا لتدعيم نظرة جديدة فى تفسير جانب هام من الجوانب العقائدية . وتصلح هذه النظرة للشعبية الايديولوجية وللتفسير المنطقى البسيط اللازمين فى الفترة الحالية .

ولكن لا يعنى هذا اخضاع المعارف العلمية للمزايا والمنافع الاجتماعية دون اهتمام بسلامتها . يجب أن يكون غرض تذويب المعلومات الفكرية التبسيط لا الافساد . ولا يغنى التعلل بالفائدة الاجتماعية عن الاساءة المذهبية أو الخطأ العلمى . لذلك سقنا مقالنا عن : « التفسير البراجماتيكى للاشتغال بالأدب » بمثابة الانذار لمن يضحى بالعلم فى سبيل

الكسب الشعبى من أى نوع • لا بد أن تتكامل النظرتان العلمية والاجتماعية فى سبيل تدعيم الثقافة تدعيما صحيحا •

واخترنا بعد ذلك مقالا فى الوجودية الاشتراكية ومؤدياتها فى الفكر والواقع لنضع أيدينا على خطوط اشتراكية متطورة جعلت النزعة الانسانية اساسا لها • فالمفروض أن المادية ليست بالضرورة علمية • ونص الميثاق على علمية المناهج والأفكار الثورية ولم ينص على ماديتها • وكان سارتر قد أعلن أن المادية هى التى تقضى من تلقاء نفسها على الشيوعية ، وقال العقاد ان الماركسية بقية من بقايا الخرافات الاسرائيلية ونص الميثاق على الجماعية ولكنه لم يعارض فى تحليل عناصر هذه الجماعية للوقوف على ركيزاتها الأساسية • واذا كانت الملامح الاجتماعية للفاعلية الانسانية تفترض الوجود الفردى كمرحلة انتقالية عابرة بين الموضوعية الجماعية وبين أهداف الجماعة فليس ما يمنع افتراضها افتراضا تصوريا محضا مثل افتراض النقطة افتراضا تصوريا فى الخطوط الهندسية • ونص الميثاق على أن تنبع أفكارنا من التجربة الخاصة ببلادنا ولم يمانع فى الاستفادة من تجارب الآخرين . فأتينا على آراء مفكرينا العرب فى الموضوع نفسه جنبا الى جنب مع آراء المفكرين العالميين •

ومن العناصر المنبثة فى المقالات التالية سنلمس اتجاها متوازنا نرجو أن نراه مورقا فى الأعداد القادمة فى أشكال أدبية متعددة وفى بحوث تحليلية وتوضيحية • وكل ما نرجوه هو أن تتشعب هذه الموضوعات المشتركة الى أهدافنا المشتركة على أقلام كتاب محملة بالأمل والايمان والمفاهيم السديدة •



يحسن بنا قبل بدء هذا الكلام أن نحدد معنى المرونة • فالمرونة لا تعنى اطلاقا التهاون أو التراجع فى الأهداف المحددة • لا تعنى المرونة قبول أى نوع من أنواع المساومة فى الغايات القصوى • انها تعنى أولا ضرورة الفهم للعمليات التى تتعلق بها تلك الأهداف • وتعنى ثانيا أن المهم هو تحقيق هذه الغايات لا مجرد ترديد الشعارات • وتعنى ثالثا أن مضمون العمليات المنصوص عليها قد يتغير وفقا للتقدم البشرى حتى لا تتعطل الآراء والأفكار وحتى لا تصبح هذه العمليات غير ملائمة لأى تطور حقيقى يشمل الانسانية جمعاء • وليس معنى ذلك التراجع أمام الظروف المستحدثة ، بل معناه التحايل عليها • وتعنى المرونة رابعا وأخيرا تجميع القدرة على اكتشاف الوسائل التى تحقق الهدف دون حصرها حصرا يعوق الفكرة ذاتها • لا بد هنا من النظر الى النص على أنه ايحاء بمختلف المضامين العملية ، وعلى أنه دعوة الى تفتيق الذهن من أجل اكتشاف أسلم التصرفات وأكثر الأساليب وعيا أمام الغرض المنشود •

أو بعبارة أخرى أكثر ايجازا ووضوحا ان المرونة هى القدرة على التحايل من أجل ابتداع الوسائل العملية المنوعة لتحقيق الأغراض المنصوص عليها دون افساد روحها • لذلك قال الرئيس جمال عبد الناصر فى خطابه عن التحول العظيم :

« ان الميثاق ليس نصا جامدا • لكنه أسلوب للحركة الشاملة • ان الميثاق يجب أن يكون أداة فى يد تحالف قوى الشعب العاملة ولا ينبغى أن يتحول الى قيد عليها » • (ص ٥٥ من كتاب التحول العظيم) •

ووصف الميثاق بأنه مرن معناه بطبيعة الحال فتح الباب أمام الجميع للتفكير العملى فى أصح

الوسائل النافعة لتحقيق الأغراض المنوه بها فيه • ليس الامـــر اذن امر استمساك أجـــوف باقوال الميثاق • المهم هو القدرة على تعديد الوسائل التى تؤدى الى تحقيقه • المهم هو اكتشـــــاف العمليات الفعلية التى تحقـــق هذه الأقوال فى غير تزمت جامد •

واذا كان الميثاق قد حدد جملة المعالم الخاصـــة بالطريق الذى ننحوه فليس المهم هو أن نمر بالطريق شأن السائحين العجلين • بل على العكس من هـــذا يهمنا أصلا أن نعبر فى الطريق حاملين كل أدوات التشكيل والحفر والتعميق • لا بد أن يكون خطونا فى الطريق الجديد نوعا من التطلع الى اجراءات والى تصرفات تلائم السير والخطو فيه • ولا مانع من تعدد الاجراءات والتصرفات مادامت تضمن تقريب أبعاده ، وبلوغ آخر أشواطه • وتكرار الكلمات لا يفيـــد شيئا الى جانب ما نرجو اكتشافه من الحلول العملية الايجابية للاغراض التى ينشدها الميثاق •

فالميثاق نفسه لم ينص على المناهج الكاملة الواجب اتباعها وانما أشار الى الحقائق التى ينبغى أن نبدأ من عندها ايجاد هذه المناهج • تجد الميثاق يقـــول مثلا فى الباب السادس عن حتمية الحل الاشتراكى (ص ٦٠) :

« ان الاشتراكية العلمية هى الصيغة الملائمـــة لايجاد المنهج الصحيح للتقدم » .

والجدير بنا اذن ، أمام هذا التعبير ، أن ندرك مقتضيات الاشتراكية العلمية من أجل التوصل الى المنهج الصحيح للتقدم • علينا أن نضع نصب أعيننا الاشتراكية العلمية عندما نعمد الى اكتشاف المناهج الصحيحة لتحقيق الغرض الأقصى وهو التقـــدم • وتتمثل المرونة الحقـــة فى الفطنة الى المنـــاهج والأساليب التى تنبع من الاشتراكية العلمية وتحقق الغرض المنشود •

هنا تكمن حرية هذا الشعب الحقيقيـــة • فالأمر متروك لقدرته الخلاقة على ابتكار أصلح المناهج من أجل خدمة التقدم • كل ما اشترطه الميثـــاق هو الا نقبل النظريات الجاهزة وأن نســـتنفد فى ذلك تجربتنا الوطنية • لا شك أن التجربة الوطنيـــة تحتاج الى معرفة كل ما يجرى من حولها والى هضم كل زاد تحصل عليه • لكن حاجتهـــا الكبرى تنصب أساسا على ممارستها للحياة فوق أرضها • وعمق الوعى الثورى وأصالة ارادة الثورة هما اللذان أثبتا ضرورة ابتزاز التجربة من تربتنا ذاتها • وهمـــا اللذان أثبتا أن الحرية ليست عملية نقل واجهات دستورية وشعارات شكلية • ان الحرية الحقيقية هى ممارسة عملية ابتكار المنـــاهج من أجل خدمة التقدم على ضوء الاشتراكية العلمية • ان الحرية هى البراعة فى استخلاص نتائج تجاربنا فى غير مواربة ودون تراجع • فالحلول الحقيقية لمشاكل أى شعب لا يمكن استيرادها من تجـــارب شعب غيره كما يقول الميثاق •

التفسير البراجماتيكى للاشتغال بالأدب

ليس المقصود أن نحدد بهذا الكلام موقفا معينا • انما هى استعادة لروح بالذات تنكر لها المفكرون المحدثون ، وحاولوا النيل منها على حساب كل قيم الفلسفات والمعارف • لذلك لا يعنينا ههنا ســـوى أن نبين الفوارق والاختلافات فى غير ادعاء أومغالاة وبدون أدنى تعصب • فالمدارس ملك لأفراد ، أما الفلسفة فللجميع •

وقد كان من الصعب الى عهد قريب أن يتناول الانسان بأسلوب الكاتب موضوعات من هذا القبيل ولكن العلوم والمعارف قد صارت اليوم من الشيوع بحيث غدت درب المثقفين جميعا على مناقشتها • ولم يعد من السهل أن نفصل الفلسفة عن فروع المعـــرفة العادية ، بعد أن صارت أساسية فى دراســـات الجامعات والمدارس • وتداخلت دراسات اللغـــة

والفكر والمنطق ومدلولات الالفاظ حتى لم يعدسهلا أن يتجاوز الباحث العادى عتبة المعارف الأولى دون أن يلم ببعض الالمام باطراف المشكلات التى نود أن نتناولها ههنا .

والأمر الذى لا شك فيه والذى نريد أن نسلم به مبدئيا هو انه ما من عالم أو باحث عربى حديث قد استطاع أن يحقق لنفسه حياة العزلة وان يعيش بمفرده تماما . كان يشعر بضرورة ماسة فى ان يسخر ثقافته للوسط الذى يعيش فيه ، ويعمل بقدر الامكان لانعاش الجمهور البسيط المحيط به ، ويسعى بالتالى الى انهاض الوعى والفهم العـامين لدى الناس . ولم يجد لذلك بأسا فى أن يتغاضى عن بعض الحقائق ، وأن يتناسى عدة أصول منصميم مهمته ، بل وان ينكر جملة من المفهومات فى سبيل الوصول الى غايته وتحقيق هدفه المباشر . انه يقوم بعمل يشبه التربية فى جمهور شبه منعدم ،ولذلك يستبيح لنفسه أن يكون غائيا اكثر من الـلازم ، ويضع أغراضه فى محل اسمى من الحقائق التى سوف تساعد الأيام على معرفتها معرفة صحيحة بعد ان تستتب أمور العلم وبعد أن تعود الى نوع من الاستقرار المعرفى وبعد ان يتسلح العربى المعاصر بعقلية تخلصت من آفات البدائية والسذاجة .

ويبدو أن الخرافة لاتنمحى الا بخرافة من نفس النوع . وان السذاجة تلزمها سذاجة مشابهـة لقتالها . والكاتب الذى يبغى الاصلاح يعمـد الى وسائل فعالة فى أبواب الفكر حتى يصل الى اهدافه من اقصر طريق . ولهذا شاهدنا فى مطلع هـذا القرن كثيرين من المفكرين يتجهون الى تفسيرنظريات النشوء والارتقاء لتحد من خيالنا الدينى المسرف . وكان تحيزهم لهذا المذهب بقصد اعلان الحرب على التطرف الدينى اكثر مما كان تشيعا للمذهب ذاته ولم تكن مناصرتهم له مبنية على غير هذه الرغبة الاصلاحية الجامحة التى تنتاب المفكرين آونة بعد أخرى . ثم شاعت أفكار الشكاك والمتشككين ، فى فترة ما بين الحربين ، وأثارت الرغبة لدى الجميع فى حب التأكد من حقائق التاريخ ووقائعه ، بحيث لانسلم تسليما مطلقا بكل ما يحمله الماضى الينا . وكانت هذه الخطوة نتيجة طبيعية للتطور الذى أصاب حياتنا الاجتماعية والفكرية . بل لقد كانت هذه الخطوة ذات أهمية بالغة فى تحوير معنى البحث العلمى ، وفى الزام الباحثين بالحرص على التحقق من الأحداث التى يرويها لنا التاريخ وفى عدم التمسك بأهداب الماضى العتيد .

ولم تكد الحرب الثانية تنتهى حتى كنا قـد احسسنا بكابوس التقاليد المخيف وشعرنا شعورا واضحا بمعنى الحرية الفردية والحريةالاجتماعية بل لقد صرنا نتطلع بعد تلك الحرب الدامية الى نوع من الخلاص أمام الضغط الهائل الذى نئن تحته من جهة التقاليد ومن جهة العادات السلفية ، وقدتجلى لنا هذا كله بوضوح بعد ان ألقت الينا الحـرب بمشاهد جديدة فى عالم الحياة الأوروبية . ولذلك تفشت المناقشات التى تعتمد على تفسير الحـرية بالمعنى الوجودى ، وذاعت أفكار غريبة عن هـذا المذهب الجديد الذى بدأ يتألق فى سماء الفكـر العالمى . ولحب المبالغة اللازمة فى مثل هذهالحالات احتمينا وراء أفكار زائفة لاتمت الى الوجودية الحقة بصلة فى موضوعات الحرية والاختيار حتى نواجه متاعب ضغط التقاليد وأفكار السلف . واشترك كل الكتاب والصحفيين معتمدين على فتات الحياة الفكرية المستهترة العابثة اكثر من اعتمادهم عـلى أصول هذا المذهب وأفكاره الأصيلة . وانطلقتفكرة الحرية الصارخة تفتك بأنواع التقيـد الاجتمـاعى الزائف وتكشف عن الأوضاع التى يجوز للمرء أن يحياها . ولم يكن للوجودية فى هذا كله دخل كبير وانما هو الهدف المنشود يسوغ لبعضنا ان يقول ما يريد أن يقوله وراء اسم براق من المذهبيـة الفلسفية .

وجاء دور اعلان الحرب على الخرافة والزيـف والرغبة فى القضاء على بقايا الأفكار الشعبيـة « الاتكالية » ، فهبت المنطقية الوضعية فى منتصف هذا القرن تذيع من الأفكار ما يتسم بطابع الجـد والصرامة العقلية مع كثير من المغالاة فى تقـدير الجانب العلمى الساذج حتى تتمـكن من ازالة الشوائب العالقة بأفكارنا الشرقية . ولم يكن من السهل على المناطقة الوضعيين العرب ان يتشيعـوا للنظريات العلمية كما هى ، وانما استندوا فى حربهم على (العلمية الساذجة) حتى تقف وجهالوجه أمام روح السذاجة والتسليم والاذعان الظاهرة فى ثنايا مبادىء حياتنا المعيشية . وهم اليوم يقومون بعملهم فى أمانة بالغة حتى ليصعب القول بأنهـم

يخطئون هدفهم البراجماتيكى وان حادوا حيدانا شاسعا عن الموقف الأكاديمى البحث .

والأمر ـ بعد ـ طبيعى ، فما حاجتنا الى العلم الصحيح وقد اكتظت عقولنا ونفوسنا ومداركنابما لانعلم مقداره من الخرافة والزيف ؟بل لاشك فى أن حاجتنا أمس فى هذه المراحل الى استنهاض العقول وتربية الأفهام واذاعة الملامح والمسميات دون تخصيص ودون تدقيق . كل شىء يسير فى مجراه الطبيعى .. المؤلف والقارىء كلاهما مزود بنفس أنواع الاسلحة فى بيداء الشطط والادعاء . والحركة الكبرى فى عالم الزيف والخداع تقابلها دعوة اكبر فى عالم المذهبية والتعصب .

ويحق لنا الآن أن نتساءل : هل كتبت علينا ظروف المعاش والحياة ألا نسعى الى العلم والمعرفة من أجل العلم والمعرفة فى ذاتهما وانما من اجل أى شىء آخر ؟ هل صحيح أن عقليتنا من النوع الذى لايستطيع أن يرمق العلم فى غير كلف الا بما يؤديه لنا فى الواقع من نتائج مفيدة محسوسة ؟ هل نحن كما كنا منذ آلاف السنين لم نتغير ، اخترعنا العدد من أجل تقدير أرغفة الخبز ، وتعلمنا الهندسة من أجل مساحة الارض وبناء الاهرامات ، وعرفنا خصائص الطبيعة من أجل مواجهة ظروفنا المعيشية البحتة ؟ لقد قال عنا مؤرخو الفلسفة هذا فى كتبهم، ووصفوا معارفنا أيام الفراعنة والاشوريين فى مناطق الشرق الأوسط بأنها معارف مرتبطة بالمعيشة أريد بها تذليل المطالب اليومية ، ولم تكن ثمرة من ثمار العقل البشرى المنهجى على غرار سكان الجزر اليونانية .. وقالوا عنا اننا لم نستطع قط أن نكون خلاقين فى مجال النظر والتأمل أو البحث العلمى حتى فى عهود الازدهار والتحضر ، واننا أشبه بالقلوب الأمينة الغيورة على ان تحفظ دون اسهام ، وان تنقل بغير مشاركة . ولم نملك يوما قط الدليل على أننا نمتاز بعقلية مخالفة للاحكام التى اصدروها عنا بل أضيف الى ذلك كله ما شاهدناه فى تطور ظروفنا الثقافية المعاصرة فى الستين سنة الماضية تأييدا لنظرياتهم وتوكيدا لأحكامهم .

فهل نحن كذلك حقا ؟

وقالوا أيضا اننا متعصبون وان حماسنا للثقافة والفكر لايأتى نتيجة لاعمال ذكاء طويل المدى والدأب على التمحيص والفحص والتأمل ، وانما بناء على انفعالات عصبية تتسم احيانا بالرونق ولكنهاغالبا ماتكون نوعا من التجديف . فاذا شئنا التفكير فى مشكلة من مشكلات العلم احلناها الى مشاجرة حتى نستوثب انفعالاتنا ، ونستثير مكامن العصبية فى قلوبنا ، ونتمكن من الكلام فى موضوعها بالاسلوب اللامع المتدافع الخلاب الذى يأسر برنينه وصداه وليس بمعدنه الأصيل وقالبه الحافل . وهكذ يبدو الذكاء العلمى عندنا انفصاليا متقطعا ولا يتمتع بطابع الجماعية والتواصل ... كل متعلم كأنه جزيرة تائهة فى بحر الظلمات !

فهل نحن فعلا كذلك ؟

وقيل أيضا فيما قيل ان الكاتب العربى قد أعوزه باستمرار الجمهور المساند فى التيارات الفكرية ، فاضطر الى اعتناق الأفكار التى يمكن انتشارها وذيوعها ودعا الى المذاهب التى تقبل القسمة على كثيرين ، وتبنى التيارات التى تجد صدى ببريقها الوهاج لدى عامة الناس ، حتى لا يبقى وحيدا مكتئبا فى قاعة بحثه ،وحتى تقترن الشهرة بعمله أسوة بأصحاب المجد والسلطان . فلم يهتم الباحث العربى بالدرس لغير ما يجلبه من الشهرة عندما يحيله على قلمه الى نوع من المذهبية المتطرفة . وقد يكون هذا الاتجاه نافعا عندما يود الكاتب الدعوة لأفكاره لدى ابناء زمنه على أساس التكافؤ الثقافى بينه وبينهم ، وعلى أساس عدم الانسياق وراء الرغبة فى الشهرة دون المحافظة على روح العلم . أما حينما يضطر الى افساد العلم من أجل اذاعته وتذليل صعوباته بما يتعارض مع روحه الأصيلة ، على نحو ما فعل مفكرونا عندما أشاعوا مذهب النشوء والارتقاء قبل الحرب الأولى ومذهب الشك الديكارتى بين الحربين ثم اصول الوجودية عقب الحرب الثانية ومبادىء المنطق الوضعى فى منتصف القرن ، فالامر ذو دلالة أخرى غير دلالة التبادل الفكرى والحرص على المعارف العامة وخدمة المعرفة .

من هذا كله نستطيع تجميع العناصر التى تتفاعل فى كيان ثقافتنا المعاصرة ، واكتشاف اعراض الأزمة المستفحلة فى فكرنا وآدابنا ، ويمكننا ان نلمس الى أى حد اصبحت الفلسفة كبش الفداء فى هذه الأزمة .. فشيوع الشك فى قيمها وعدم الاطمئنان الى تاريخها وفساد المناهج فى دراستها ومساواتها

بالتصوف واسلوب الدراويش من جهة وباللامعقول والخرافة من جهة أخرى ، قد تولد نتيجة الزعزعة العامة للاسس والقواعد التى كان ينبغى أن تنشأ عليها علوم التفكير الحقيقى ٠

فتكوين الاساس الفكرى وروح العمل الفلسفى عند الأفراد يقتضى فترة طويلة من الاعدادوالتهيئة ، ويستلزم مواصلة تدعيم الوجدان بمعارف تفصيلية ثابتة بحيث تتغلغل المبادىء وتستقر فى حصيلة الدارسين دون أدنى تردد فى قبولها الى انيستكملوا ادواتهم وعدتهم ٠ وعندئذ يتولى هؤلاء الافراد ، بما يذيعونه حولهم ، مهمة تزويد الفكر العام بملابساته العقلية التى تتفق مع ميوله واستعداداته ، والتى تتلاءم مع طبيعته ، وتعبر فى الوقت نفسه عن كيانه ، وتكون بالتالى أساسا لمختلف الحركات والنزعات ٠

اذا عبرنا عن هذا كله تعبيرا فلسفيا ، نقول انه كان ينبغى أن نخلق الدلالاتالفكرية العامةونصوغها على هيئة استعدادات قبلية وننشئها على نحو ما تخلق الرياضيات هياكلها الصورية ، حتى اذا ما تطورت الوقائع الحيوية فى نفسية الجمهور خلقت انسجاما عقليا بين ضرورات الفكر الوثاب وحوادث الحياة المحسوسة ، وأخذت المذاهب الفلسفية مجراها الطبيعى الى ضمير الامة ذاتها فتتركز على النحو الذى ترتضيه وتتكون أصول الثقافة فى تكافؤ تام بين الافراد والجماعات وبين الفكروالواقع

والواقع ان الفكر العربى مر بتجربة هامة خلال الستين سنة الماضية ٠ لقد واجه مطالب المجتمع بشجاعة نادرة ولم يعوزه فى نفس الوقت ان يكفل التناسق والتطور فى أساليب الفلسفة والادب الخالصين ٠ لقد عرف المفكرون بذكاء فطرى أن الوسيلة الوحيدة للقضاء على آفات التخلف العقلى هى العمل على اذابة مذاهب الفلسفات العليا وترجمتها الى لغة شعبية بحيث تمس أفهام الجماهير وتعلق بخيالهم وتصورهم للأشياء ٠ فى الوقتالذى تحدث فيه كبار الأدباء والكتاب عن النظريات المنهجية الخالصة ، كان المفكرون يأسفون لعدم التجاوب بين الجمهور وبين جماعة المفكرين ٠ كان طبيعيا أن يعيش المصريون فى جهل تام بما يجرى على مسرح الفكر من أحداث ٠ لم يكونوا يستوعبون غير الكتابات الصحفية والشروح الفقهية ٠ والوسيلة الوحيدة التى كان يملكها المفكرون لبعث الاهتمام فى قلوب الناس هى الاثارة ٠ لذلك رأينا تاريخنا الفكرى مكونا من حلقات استفزازية ، وظل الكتاب عندنا يستخدمون أسلوب التشويق بالمقالات النزالية الى عهد قريب ٠

ولا شك أنه يسرنا اليوم ان نواجه جمهورا حقيقيا لم يكن موجودا الى عهد قريب ٠ لا يغرنك ما يذيعه البعض من أن كتبهم قد لاقت رواجا الى حد طبعها عشرا أو عشرين طبعة ، فهذا كله لايدل على أن الفكر العربى قد عرف الجمهور الذى يدرك النظريات الفكرية ويتجاوب مع المذاهب الحقيقية ، وينظر الى ما يقوله المفكر بغض النظر عن أى اعتبارات سوى اعتبارات الفكر والفهم العقليين ٠ فهذه فى الواقع مرحلة لانستطيع ان نقول ان جماهيرنا قد عرفتها قبل خمس سنوات ٠

واليوم نود من صميم قلوبنا الا يكون المقصود من اشاعة فكرة من الأفكار هو مجرد العلاج لبعضآفات هذا المجتمع ٠ اننا نطمع فى أن نجد الكاتب اليوم قادرا على شرح آرائه بغير حاجة الى الاخلال بالمذهب من أجل تقريبه ذهنيا الى عقول الجماهير ٠ نتمنى أن يظهر المفكر الذى يخدم قضايا الفكر فى حديثه الى الناس دون اضطرار الى الايجاز المفسد أوالتقريب المخل ودون حاجة الى السهولة المبتذلة ٠

نظرة وجودية إلى الإشتراكية

تعتمد الوجودية المعاصرة على مبادىء أساسية وعلى مفاهيم خاصة . تقوم الوجودية على فكرة الايمان بالقيمة العليا للوجود الانسانى ممثلا فى الفرد . تؤكد الوجودية ان وجود الانسان الفرد هو اكبر قيمة داخل الوجود الجماعى وفى أطار الموجودات المادية . ولا ينبغى أن تنسينا احتياجاتنا وضرورات التكوين الجماعى أهمية الكيان الفردى داخل الحياة العامة المشتركة . الوجود أساسا وجود ــ داخل ــ العالم ووجود ــ مع ــ الآخرين ووجود ــ فى ــ ذاته . ولكنه مع هذا كله وجود يختص بالفرد ويتعلق بحياة الانسان القائمة بنفسها .

ومعنى هذا أن الوجودية لا تريد أن تخدع الانسان عن نفسه ولا أن تشغله عن ذاته . لأن الوجودية هى الفلسفة التى تضع الوجود الفردى قبل كل حقيقة أخرى وتفترض الكيان الفردى كأساس مبدئى لتفسير كل مظاهر الموجودات الماثلة . أو لعلها لا تفسر شيئا بقدر ما تسعى لتقرير وضع حقيقى قائم وهو أن الوجود الذاتى هو أغلى وأثمن جوهر داخل اطار الانسانية وفى معاشنا الأرضى . فمن المسلم به ومن المعقول ايضا أن وجود الانسان الفردى هو أصل كل شىء فى الحياة الحاضرة كل شىء يبدأ بالوجود الفردى . ولهذا لا ينبغى أن تأتى اية فلسفة فتنسينا هذه البذرة الوجودية الأولى أو هذه اللبنة الأولى فى بناء الانسانية والموجودات والمجتمع . لا ينبغى أن تتجه الفلسفات الى المادية او الى الروحية أو الى المثالية أو الى الوضعية قبل أن تمر بالوجودية .

فاذا كانت المادية تضع المادة فوق كل اعتبار واذا كانت الروحية تجعل الروح فوق كل تقدير واذا كانت المثالية تفسر كل شىء ابتداء من عالم المثل واذا كانت الوضعية تفترض الأوضاع القائمة بالفعل كأساس فكرى لتفسير كل الحقائق ... اذا كان هذا هو شأن كل هذه المذاهب .. فهذه الوجودية تضع الوجود كحقيقة وكقيمة وكمبدأ افتراضى فوق كل اعتبار آخر . انها تسعى الى عدم تخطى هذه العتبة الأصلية .. انها لا تقيم الخطوط بحيث تبدو نقاطا متجاورة . بل تسعى بالنقطة حتى يتم لها اقامة الخطوط . لابد أن نمر بالنقطة سواء كفرض أو كحقيقة أو كشىء من أجل الامتداد بها نحو الخطوط . فقد نتعامل فى الأشكال والهيئات ناسين النقطة ولكنها لن تزول تماما من ادراكنا ولابد أن نعود فنذكرها من حين الى حين كى نتمالك أنفسنا وتتماسك بين أيدينا الأشكال والصور والهيئات .

ويعد وجود الذات الفردية أساسيا لدى الكائن الحى وفى كل ظواهر الوجود فيما بعد . يعد وجود الذات بالنسبة الى الموجودات وظواهر الوجود العامة كالنقطة بالنسبة الى الخطوط والأشكال . وهذا يدعونا الى الالتفات أولا وقبل كل شىء الى هذا الوجود الذاتى حتى نتمكن من المضى قدما فى كل التفاسير على ضوء حقائق الذات الفردية الواعية .

وباختصار نقول ان الوجودية لا تضحى بالوجود الفردى فى سبيل تجسيم اجتماعى ولو أن الهدف الاول والأخير هو التكوين الجماعى نفسه . الوجودية لا تتخطى الفرد وهى تنشد تهيئة التكوين الجماعى كما لا يتخطى المصور حقيقة النقطة وهو يسعى لعمل التكوين التخطيطى للوحاته . والوجودى يصل الى أهدافه متسللا عن طريق الأفراد كما يصل المهندس الى وضع خطوطه ابتداء من التسليم بالنقطة

وللذات الفردية عيوب بل لا يمكن أن يتجاهل الباحث كل ما يتخلل الوعى الانسانى الفردى من آفات . ولكن مع ذلك لا يمكن التضحية به لأن اى تضحية بالوجود الفردى هى افساد وتضليل وتزييف لمعنى الوجود الجماعى . لا يبرر الوجود الجماعى استهلاك الأفراد استهلاكا خاليا من المضمون الانسانى . لابد أن يكون استخدام الانسان داخل اطار الجماعة محددا بأهداف انسانية محضة . ولا بد أن تتحقق كرامة الأفراد من أجل

تأسيس كيان اجتماعى مطبوع بطابع الانسان . اذ أن اى اخلال بكرامة الأفراد يؤدى الى اقامة مجتمع من المجتمعات الضالة الغريبة .

وهذا هو ما لا يدركه أصحاب المفاهيم . انهم يتصورون أن اى مجتمع هو كأى مجتمع . انهم لا يفرقون بين التكوينات الجماعية ويحسبونها بحساب يتلاءم مع تفكيرهم ومع عقائدهم دون حقيقة الكيان الاجتماعى ذاته . ما هو المجتمع المنشود الذى يمثل كيانا آدميا بشريا ؟ هذه مسألة يصعب تحديدها تحديدا صارما . ولكن من المؤكد أن التكوينات الجماعية الفاسدة سريعة الظهور ومتعددة فى أقطار شتى من العالم . فالتكوين الاجتماعى ينبغى أن يحمل بالضرورة طابع الانسان والا كانت كل ضغوطه على الأفراد ذات أثر ضار فضلا عن انها ستؤدى الى اعدام الفرد . المجتمع غير السليم هو المجتمع الذى تنمحى فيه كيانات الأفراد انمحاء ضارا بالأفراد وبالجماعات .

لا ادرى كيف يمكن أن نشير الى هذا الموضوع اشارة محددة صريحة . فالمجتمع قد يضحى بأفراد كثيرين من اجل المحافظة على سلامة الجماعة . وسلامة الجماعة هنا تفسر من وجهة نظر عملية بحتة . ولكن هل هدف الكيان الجماعى هو المحافظة على السلامة العمومية بأى ثمن ولأى غاية ؟ هل سلامة المجتمع هى الكيان الاجتماعى ؟

لا شك ان المجتمع شىء آخر سوى السلامة . ولا شك ان بعض عوامل الانذار الداخلى فى التفاعل الاجتماعى قد تؤدى الى فائدة اجتماعية أكبر . قد يتحقق للناس الكيان الاجتماعى بعناصر غير سليمة أو غير صحيحة أو غير جازمة . ولكن قد يحمل ذلك الكيان الاجتماعى طابع الانسانية الصحيحة على الرغم من ذلك كله . وهذا شبيه بما يجرى فى الخطوط والأشكال الهندسية . لانك لا تستطيع ان تقدر النقط داخل الخطوط تقديرا كميا متساويا شاملا أو تقديرا كيفيا متطابقا . ومع ذلك فالمهندس يعمد الى اقامة الخطوط مستعينا بهذه النقاط بكل ما فيها من عيوب وآفات ووهمية وعدم تحدد .

الوجود الفردى اذن وجود ضرورى لانه مصدر الوعى والتكوين والشمول والنظام فى الكيان الاجتماعى بأكمله . ولا بد من الاعتراف والتسليم به فى كل مقتضياته التى لا تخضع لتحديد قاطع . وليس من طبيعة المفاهيم ان تخضع لنظريات غير نظريات التوضيح والتفسير للأغراض التى تخدمها . ولهذا تتجاوز هذه المفاهيم عن كل حقائق الفرد بما فيها من تفصيلات وبكل ما تتسم به من الميوعه والانزواء من أجل التحقيق المتكامل للأهداف المنشودة التى يتم تسخير الأفراد فى سبيلها . وتكمن المشكلة بأكملها فى درجة انسانية استخدام الأفراد التى تتبعها الجماعة وتتوقف عليها انسانية الجماعة أو عدم انسانيتها .

فمثلا يمكن القول بأن الدولة الرومانية كانت تهدف الى أنسنة وضع الأسرى والرقيق بتشغيلهم . ويمكن ايضا القول بأن الصناعة الحديثة التى تعتمد على الرتابة والمواصلة لحركات بعينها هى طريق تحرر العمال لاكتشافهم الحرية داخل تجربة الصلابة وخلال عملية اكتساب الخبرة والقوة عن طريق مباشرة الآلات . والمهم هو درجة الانسانية التى تتحقق فى المجتمع خلال الطابع الذى يفرضه الفرد نفسه على هذا المجتمع .

لذلك كان ينبغى أن تلتفت الاشتراكية الوجودية الى عنصر الذهنية داخل العصب الذى تتكون منه الجماعة . ولم يتكشف عنصر الذهنية الا خلال الحركة الارتدادية للتجربة النقدية . فهذه الحركة هى التى أدت الى اكتشاف عنصر الذهنية داخل الأبنية العملية وفى صميم العلاقة الجدلية (الديالكتيكية) التى تربط اشكال التعدد الفاعلى المختلفة فيما بينها . ولأول مرة فى تاريخ الفكر البشرى استطاعت الوجودية الاشتراكية أن تبلغ مشكلة الشمول الكلى بغير مشتمل كلى وان تتوصل من ثم الى اسس هذا الشمول الكلى نفسها .. اى أمكنها أن تضع يدها على محركات هذا الشمول الكلى وعلى اتجاهه غير الدورى عن طريق البحث فى شروط ذهنية النتائج وآثارها ومعالمهاالتاريخية .

او بعبارة اخرى استطاعت الوجودية الاشتراكية ان تلمس عناصر الذهنية السارية فى شعب المجتمع وان تكتشف دخائل الشمول الكلى القائم بلا وعاء شامل او سند كلى . استطاعت الوجودية الاشتراكية ذلك بعد أن فحصت آثار المجتمعات الزائلة ونتائج الحضارات المنقضية ووضعت يدها على مؤديات المفاهيم الاجتماعية وانظمة الحكم المختلفة . اذ انها استطاعت بذلك كله أن تبلغ مشكلة الشمول الكلى القائم فى المجتمع بغير شامل وبغير اطار اجتماعى مساند للكلية . وهذا ادعى لوضوح الذهنية التى تقوم مقام الأعصاب والشرايين داخل

الكيان الاجتماعى . ان الشمول يأتى من ههنا من الداخل لا من الخارج .

ومعنى هذا مرة ثالثة ان الاشتراكية الوجودية ارتدت نحو الأبنية الصورية الاولية داخل المجتمعات لكى تحدد أسسا جدلية (دياليكتيكية) جديدة للعلوم البشرية الأصلية . وهذا هو ما نحاول اليوم أن ننظر فيه لاحداث التغيير الجوهرى الضرورى فى كل نظرة اجتماعية تتغاضى عن مآسى الأفراد والأقليات فى سبيل انشاء كل شامل او من اجل حماية مصالح العدد الأكبر . فهذا العذر الذى تضحى به الجماعة بعدد من أبنائها باسم الضرورة العامة لا يدل على صلاح هذه الجماعة وينم عن خلل أساسى فى كيان هذه الجماعة . لأن المفاهيم السليمة هى التى تبقى طابع الانسانية مخيما على الجماعة وهى التى تضمن للفرد قيمة حياته ووجوده وتحفظ له قيمه وغاياته . الاشتراكية الحقة هى التى لا تلغى وجود الانسان .

●

ولا شك أن هذه النظرة الجديدة الى الوجود الانسانى استدعت فحص قدرات المجتمع على استخدام الأدوات والانتفاع بها من اجل تسخير الامكانيات الانتاجية لمنافع الانسان . تطلب الأمر التدقيق فى أمر ما نسميه « بالبراكسيس » أى تسخير الحقائق المادية . وينطوى تسخير الحقائق المادية على احتواء الشىء الذى لا حياة فيه داخل مشروع كلى يفرض على هذا الشىء وحدة شبه عضوية . ومعنى هذا ان هذه الوحدة هى فعلا وحدة الكل ولكنها تبقى رغم ذلك اجتماعية من جهة وانسانية من جهة أخرى ولا تصيب فى ذاتها الأبنية الخارجية التى تنشىء عالم الجسيمات ، وبقاء الوحدة متوقف بالعكس على فاعلية المادة . ولكن بما أن هذه الوحدة لا تعدو أن تكون انعكاسا سلبيا لتسخير الحقيقة المادية ... وبما أن تسخير الحقيقة المادية لا يتأدى الا بمشروع انسانى يخضع لظروف محددة ولاستخدام ادوات معينة وفى مجتمع تاريخى على درجة معينة من النمو ... فان ما ينتج عن هذا التسخير يعكس المجموعة بأكملها وان كان يعكسها سلبا لا ايجابا . بمعنى أن الشىء الناتج هو ذو الدلالة او هو صاحب الدلالة بينما الانسان فى هذه الحالة يكون هو المدلول . والواقع فى هذه الحالة أن الأداة المستخدمة تستمد دلالتها من العمل البشرى بينما لا يستطيع الانسان الا أن يؤدى دلالة ما يعرفه فقط .

وعلى نحو من الأنحاء يمكن أن يقال اذن ان الأدوات المستخدمة تعكس الى الأفراد معارفهم الخاصة بهم . واذا نظرنا فى انتاج احد مصانع المواسير مثلا يمكننا أن نرى فى تشكيل وفى تنويع المواسير خبرة الانسان نفسه ومعرفته بطرق صناعة المواسير واحتياجات المعيشة المدنية فى المجتمع القائم واساليب العيش التى تحتاج لمثل هذه العينات . فالانسان يفرض طابعه على الحقيقة المادية عند تسخيرها . وهذا من شأنه ان يدعونا الى اكتشاف علاقة الدلالة المادية فى تأثيرها على الكيان البشرى بالكون بأكمله .

ومن ثم يمكن استخلاص دوائر الحياة الانسانية ذاتها وامكانيات الفرد من تشكيلات المدة وتطبيقاتها . ولذلك فالحياة العملية والانتاج الصناعى من شأنهما أن يكشفا طابع المجتمع ومقدار الأصالة فى مجموعاته ومقدار التطور الذى يشمل أفراده . فتسخير الحقيقة المادية من شأنه أن يكشف عن الطابع النفعى للانسان وعن مدى التحرر الذى يلمسه الفرد عند تحقيق فاعليته ومشغوليته وكرامته . لأن حرية الانسان متوقفة على قدرة الانسان على التحكم والسيطرة على الآلة .

الوجود الفردى اذن اصيل وضرورى حتى وان كان مستخدما استخداما وظيفيا . وملامح الاغتراب التى يتميز بها الوجود الفردى والتى سبقت الاشارة اليها ليست ههنا سوى مظهر . هذه هى النقطة الأولى التى ينبغى تأكيدها فيما يتعلق بعيوب الانفراد والابتعاد والعزلة التى يهاجم بها الماركسيون كل نظرية وجدانية أصيلة فى الديالكتيك المخالف للديالكتيك الجماعى القائم على أنكار الفردية والعقل . ليس الاغتراب سوى مظهر خارجى لطبيعة اساسية خاصة بالانسان . أما الفعل فينمو ابتداء من قوة مشتركة نحو هدف مشترك . واللحظة الأساسية التى تميز تحقيق القوة وتميز تسخير الحقائق المادية بوصفه موضوعا كأى موضوع هى اللحظة الخاصة بالمباشرة العملية الحرة للفرد . ولكن تحدد هذه المباشرة العملية الحرة للفرد ذاتها كواسطة عابرة بين القوة المشتركة وبين الهدف المشترك . وعندما تكون المباشرة العملية الحرة للفرد بصدد تحقيق ذاتها فى الشىء الموضوعى فهى عندئذ لا تكتفى بالغاء نفسها كفعل عضوى فى صالح الموضوعية

المشتركة وهى تكتمل وانما يؤدى هذا الالغاء — لصالح — الموضوعية الى اكتشاف المباشرة العملية الحرة الخاصة بالفرد لتسخير الحقائق المادية تسخيرا مشتركا . هذا علما بان الموضوعية المشتركة ذاتها ليست فى حقيقة الأمر سوى تحقيق الأهداف.

اما النقطة الثانية التى لا نلبث أن نتحقق منها ههنا فهى أن الاعتماد الكبير على الجزمية الكلية أو الحتمية العامة يعرض الأفراد لالغاء كل مقاومة للواقع . لاشك ان الايمان القوى بالحتمية المطلقة فى تطورات المادة وأحداث التاريخ من شأنه انيلغى رغبات الأفراد فى تغيير الواقع ، وان يدفع الجميع الى التسليم بتقلبات الظروف والأحداث .

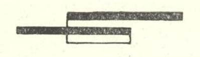
ومن الممتع بهذا الصدد ان نجد أثنين من المفكرين يلتقيان عند هذه النقطة . وكتب العقاد فى سنة ١٩٤٣ (مجلة الرسالة — العدد ٥٠٩ فى ٥ ابريل سنة ١٩٤٣)مقالا عن الفرد والدولة يقول فيه : « ان تغليب الشئون الاقتصادية أو تغليب الدوافع المادية على دوافع الحياة فى الأفراد هو فى الواقع « قدرية » جديدة يلجأ اليها العاجزون فى زماننا هربا من التبعية . ولكننا نأخذ دائما بمقياس واحد من مقاييس التقدم الانسانى وهو مقياس المسئولية واحتمال التبعة . فاحتمال التبعات هو مناط التقدم المستطاع .

« ومعنى ذلك أن التقدم هو الاعتراف بالفرد والاعتراف بشأنه فى المجتمع والخروج به من ربقة القدرية التى تفرض سلطانا يستغرقه ويطويه » .

وجاء المفكر الثانى سارتر ليقول نفس الراى فى مقاله عن المادية والثورية سنة ١٩٤٥ وهو المقال الذى نشره بالجزء الأول من كتابه عن الأوضاع حيث يقول : « يجب أن نلاحظ ان الالتصاق الضيق جدا بالجزمية الكلية يجازف بالغاء كل مقاومة للواقع . وقد حصلت على برهان بهذا الشأن خلال محادثة مع السيد جارودى ورفيقين آخرين ، اذ قال السيد جارودى أن ثمة علما للتاريخ وأن تسلسل الوقائع حتمى صارم ومن ثم فالنتائج اكيدة . وعلى عكس الواقعية الثورية التى تقول بأن الحصول على أقل النتائج يتطلب العناء وسط أسوأ الشكوك وعدم اليقين .... تؤدى الاسطورة المادية الى اطمئنان بعض الأرواح اطمئنانا عميقا فيما يتعلق بعاقبة جهودهم . فهم يظنونأنهم لا يستطيعون الا ينجحوا ، فالتاريخ علم ونتائجه مكتوبة ولا تنقص الا قراءتها . وهذا الموقف هروب بأوضح المعانى ، لقد قلب الثورى الأساطير البورجوازية وشرعت الطبقة العاملة خلال الف من التقلبات .. من الاعتداءات والتراجعات ... من الانتصارات والهزائم فى تجميد مصيرها الخاص داخل الحرية وداخل القلق . اما امثال جارودى فيشعرون بالخوف . ليس ما يبحثون عنه فى الشيوعية هو التحرر وانما تقوية النظام . ولا يخشون شيئا بقدر ما يخشون الحرية . وقد تخلوا عن القيم القبلية الخاصة بالطبقة التى يمثلون نتاجها كيما يعثرون على قبليات المعرفة وسبل التاريخ المخططة سلفا .. فلا مجازفة ولا تخوف .. كل شيء مأمون والنتائج مضمونة . وفى لمحة تختفى الحقيقة ويغدو التاريخ لا شيء سوى الفكرة النامية . ويشعر السيد جارودى داخل هذه الفكرة بانه فى أمان » .

وهذا هو ما عبر عنه العقاد باسم القدرية الذى خلعه على هذا الموقف المستند الى اللزوم والضرورة فى حتمية الوقائع المادية واحداث التاريخ . وقال سارتر ايضا فى نفس هذه المقالة ما اشار اليهالعقاد من ان المادية ليست بالضرورة ثورية الاتجاه وليست بالضرورة ايضا علمية الاتجاه .

وسنناقش فى المقال القادم هذه الآراء فى ضوء تجربتنا الاشتراكية متمثلة فى الميثاق .





الشاعر الامريكي ادوارد كمنجز والبحث عن الشخصية

بقلم الدكتور
زاخر غبريال

لم يكن احد يتصور أن من بين جدران منزل متواضع ضارب فى القدم يقع فى شارع ضيق من شوارع قرية جرينتش قرب نيويورك بأمريكا يخرج شاعرا طالما هز قلوب مواطنيه بشعر اباه عصره عليه ففرضه هو على عصره فرضا ، اذا شئت أن تصفه فهو شعر قبيح جميل ، متفجر تارة ، حذر تارة أخرى ، يثير عاصفة من الاعجاب حينا وحينا يصبح هدفا للطاعنين والنقاد، يقف امامه جمهور كبير من القراء حيارى لا قبل لهم بحل طلاسمه .

اجل، فلم يكن احد يتصور أن ذلك الرجل النحيل الضامر الجسم الذى ظل قابعا قرابة الثلاثين عاما دون أن يسمع له صوت ـ فى ذلك المنزل العتيق سيصبح فى يوم من الأيام الشاعر العظيم ادوارد استلين كمنجز ، أو ا.ا. كمنجز كما يفضل هو أن يدعوه الناس ، شاعر ورسام امريكى وقد قال عن نفسه انه « كاتب صور ورسام ألفاظ » ، رجل اشقر ، فارع الطول ، يطالعك منه وجه يبدو متجهما حتى وهو منبسط الأسارير ، وقد يثير الريب والشكوك فى عين من يراه لأول مرة ، ولكن اذا دخل فى حديث حامى الوطيس سرى البشر والحماسة فيه وفارقه تحفظه، وجه يبدو وهو يستقبل ضوء الصباح ونسيمه العليل كأنه يستقبل صديقا حميما ، تطل منه على العالم عينان واسعتان عسليتان رابضتان تحت قبو من حاجبين كبيرين ، عينان تلقيان بين الحين والحين عتابا من احد المعارف الذين لم يحظوا منهما بلفتة فى الطريق العام وان تكونا قد اغرورقتا بالترحيب به عندما اختلى بالشاعر فى جلسة عائلية ، ويمتد تحت عينيه انف صارم، فم ممتلىء ، ذقن صلف ، أذنان كبيرتان تبدوان وكأنما قد أصابهما غصص لطول الاصغاء أو أن صاحبهما وقد ولد للاصغاء قد أعياهما ارهافا وانصاتا ، كان الناس يرونه كل يوم وهو يخرج من منزله قاصدا ميدان واشنجتون فى قرية جرينتش ، تغطى رأسه قبعة يكاد يتواثب منها رأس يريد أن يفر من كتفيه ويندفع الى الفضاء ، يطل من جيب سترته الأيسر طرف مفكرة سوداء اللون ، وفى ليالى المطر يبدو جسمه النحيل وهو يسرع الخطى تحت مظلة عتيقة سوداء ترفعها يدان جميلتان ، وكلما مر فى طريقه بمحل زهور تبادل التحية مع صاحبه من خلال البراعم

المتفتحة ، فالزهور تكون جزءا لا يتجزأ من حياته ، وحين يقابله أحد أصدقائه فى الطريق لا يحاول أن يقطع عليه حبل تأملاته فيتركه وشأنه .

●

ولد كمنجز فى الرابع عشر من أكتوبر عام ١٨٩٤ فى مدينة كمبردج بولاية ماساتشوستس من أبوين أمريكيين وتوفى فى الأسبوع الأول من سبتمبر عام ١٩٦٢ عن ثمانية وستين عاما ، وقد نال حظه من التعليم فى جامعة هارفارد حيث كان والده (الذى أصبح فيما بعد قسيسا) يعمل أستاذا مساعدا ، ولقد حصل كمنجز على درجة الليسانس فى الآداب عام ١٩١٥ ودرجة الماجستير عام ١٩١٦ ، ثم رحل الى فرنسا قبل أن تدخل أمريكا الحرب العالمية الأولى وعمل هناك كسائق لسيارة اسعاف ، وفى أثناء وجوده فى فرنسا زج به فى السجن لمخالفة عسكرية تافهة ، ووجد فى السجن مادة حية خصبة لقصته « الغرفة الهائلة » وهى من أحسن القصص الأمريكية التى كتبت أثناء الحرب والتى استقاها مؤلفها من مشاهداته التى رآها رأى العيان وأكثر مؤلفاته انتشارا .

وما أن وضعت الحرب أوزارها حتى عاد الى نيويورك ومنها أخذ ـ كما كان يفعل كل كاتب ناشىء ـ يتردد على باريس ، حيث درس الفن لعدة أعوام وأظهر مقدرة فائقة فى الرسم وعرضت رسوماته فى جمعية الفنانين الأحرار وفى مركز الفن البريطانى الأمريكى عام ١٩٤٤ ، ١٩٤٩ وفى معرض روتشستر التذكارى عام ١٩٤٥ ، ولو أننا تصفحنا احدى كراسات رسمه لوجدنا بها خليطا عجيبا من الأشياء ، فمن رجل ضخم اكتنز جسمه لحما وطبق شحما ، راح يلقى بحمله فوق مقعد كبير ، فى حديقة ميدان واشنجتون بقرية جرينتش ، الى جرو صغير ، ومن وجه فتاة حسناء الى عربة تحمل عروس طفلة ، ومن رجل سهمت عيناه وراء نظارة سميكة ، الى كلبين صغيرين أو حمامتين تحلقان فى الجو ، وكان البرد يثير اهتمامه ، وكثيرا ما كان يرى واقفا وسط البرد وعلى رأسه قبعة ، يطعم العصافير والحمام من بين يديه فطبيعته طبيعة رجل قروى يعيش فى المدينة ، وكثير من قصائده عن العصافير وأعشاشها ، أما الفيل فقد كان لا يمل من رسمه مرارا وتكرارا وأنى ذهب ، حتى على مفرش المائدة ، مما كان يذهل رفاقه الجالسين معه ، وربما يرجع غرامه بالفيل الى أن أباه أهداه بين اللعب ـ وهو طفل ـ فيلا وكان كثيرا مايصيبه العطب فيتولى والده اصلاحه ، وقد أصبح الفيل فيما بعد له ذكريات فى نفسه لا ينساها وقد كتب قصة وهو طالب فى جامعة هارفارد تحت عنوان « الملك » وجعل بطلها فيلا وذكر فى مقال كتبه عام ١٩٢٥ أنه كان فى ألعابه مع رفاقه يتخذ الفيل شعارا له. وقد ظل طوال حياته يمارس هواية الرسم رغم أنه كان يكرس معظم وقته وجهده للكتابة .. ولطبيعة الرسام الكامنة فى نفسه ، فقد كان يهتم بالشكل المادى الذى ترتسم به قصائده على صفحات دواوينه .

وقد بدأت موهبته فى الكتابة تتفتق حين كان صبيا صغيرا ، فقد حدث أن أصيب هو وأخته اليزابث بالسعال الديكى ، ثم انتشر السعال منهما الى معظم صبيان القرية ، فعن للصبى كمنجز أن ينشىء ناديا أطلق عليه « نادى السعال الديكى » لا يقبل عضو فيه من صبية القرية الا اذا كان قد سبق أن أصيب بالسعال أو كان مخالطا لطفل مصاب به ، الأمر الذى يحتمل معه أن يصاب هو أيضا بالسعال ، وقد أقام كمنجز نفسه رئيسا لهذا النادى العجيب ، وأصدر صحيفة أسماها « جريدة نادى السعال » وكانت صفحات هذه الجريدة تكتب بآلة كاتبة قديمة لأم كمنجز وكان على كل عضو فى النادى أن يكتب قصة للجريدة ويطبعها بنفسه على الآلة الكاتبة أو يمليها على غيره اذا لم يستطع هو كتابتها بنفسه ، ولقد لقيت الجريدة انتشارا ورواجا بين أبناء قريته ، فبدأ كل منهم يتلمس الطرق التى تؤدى به الى الاصابة بالسعال الديكى حتى يتسنى له أن يكون عضوا بنادى السعال وبالتالى يسمح له رئيس الجريدة أن يشترك فيها ويساهم فى تحريرها ، وهكذا أصبح جميع أبناء قرية جرينتش أعضاء فى النادى وكتابا فى الجريدة تحت زعامة كمنجز .

ولقد عاش كمنجز الردح الاكبر من حياته فى جرينتش فى منزل لا تقع العين فيه على مذياع أو مرناة « تليفزيون » وهما فى رأيه سبب فساد مدنيتنا الحديثة لأنهما قد استحوذا على آذان الناس وعيونهم ، ومن عجب أن بيت شاعرنا كان يخلو من سائر وسائل الترويح والمتعة الأخرى ، حتى القراءة كانت لا تلذ له فقد كان له ـ على حد قوله ـ ثقافته الخاصة ، فهو فى الواقع لم يكن يحيا حياة اجتماعية خصبة ، هذا واذا نحن تحدثنا عنه من الناحية المالية فان رصيده فى البنك لم يكن فى يوم من الأيام ليثير أيا من شركات الاستثمار ، ورغم ذلك فهو لم يفعل طوال حياته الا ما أراد هو أن يفعل ولم يكتب الا ما أراد هو أن يكتب وكثيرا ما أثارت كتاباته سخط عدد كبير من الناس .

وقد ألصق به البعض عدة نعوت منها الشيوعى والفاشستى والساخر والفوضوى والغامض وعدو الزنوج وعدو الجنس السامى ، لكل ذلك أصبحت شخصيته تثير الفضول ، فاذا أراد أحد المحررين فى احدى المجلات الأمريكية أن يبعث الحياة من جديد فى باب من مجلته مله القراء فما كان عليه الا أن يكتب مقالا ساخرا يقلد فيه أسلوب كمنجز ويذكر القراء به ، فاذا بالمجلة تتخاطفها الايدى واذا بالحياة تدب فيها ، لم ينل ـ ولو مرة واحدة ـ جائزة بولتزر الامريكية فى الكتابة ومع ذلك فلم يبال، فهو يعتد بشخصيته ويقول فى زهو « انه يكاد يكون من المستحيل فى عصر شاعت فيه النمطية أن يعبر الفرد عن شخصيته واذا رغب مائة وثمانون مليونا من سكان العالم أن يقنعوا فى حياتهم بمجرد الوجود فان ذلك هو الموت بعينه ولكنى شخصيا أحب أن أحيا » وعليه فان الذاتية تطغى على شعره الى الدرجة التى يصبح فيها الشعر رسالة شخصية صريحة يبعثها هو الى كل من يريد أن يتسلمها وقد قال ألين تايت عنه أنه يستعيض ـ لفرط ما يشعر به من ذاتية متدفقة فيه لا يمكن أن يقاومها ـ عن الاصطلاحات الشعرية القديمة بأخرى يبتدعها هو ولا يمكن لشخص أن يصف شعره ما لم يقرأه بنفسه . وقال عنه ناقد آخر انه يحاول دائما أن يجعل الكلمات تعبر عن نظريته التى لا يمكن التعبير عنها ألا وهى « ان الانسان يجب ألا يكون غير نفسه » .

●

وتشيع كلمة الشخصية فى معظم أحاديثه وتنساب فى شعره ضمنا وفى رأيه « أننا اذا أحببنا انسانا من الناس لأن لونه أسود فان ذلك ينطوى على اهانة للكرامة الانسانية كما تنطوى عليها كراهيتنا له لأن لونه ليس بأبيض واذا قلنا أن زيدا من الناس له شخصيته فمعنى ذلك أنه ينفرد بمجموعة من الصفات تميزه عن

غيره من البشر والا فهو يعيش ـ كما يعيش السواد الأعظم من الناس ـ بلا شخصية » ويساور كثيرا من أصدقاء كمنجز ـ لما لمسوه من شدة اهتمامه بنمو الشخصية وابرازها ـ الظن بأن كمنجز كان يعتقد فى قرارة نفسه أن معظم معاصريه من الشعراء والكتاب يقنعون فى حياتهم بمجرد الوجود فقط أو هم لا يحيون كما ينبغى ، أما هو فلم يسمح لنفسه قط أن تذوب فى أى «فريق» أو « عصابة » أو « شرذمة » من الناس ، كما لذ له أن يسمى كل جماعة تكون هيئة ما ، ولقد صادف فى حياته أنماطا كثيرة من الناس ، منهم الفنانون والموسيقيون والأدباء ولكنه لم ينخرط فى أى يوم من الأيام فى كيان أى منها : « لقـد كان كل جماعة من هؤلاء شيعة من الناس ـ شيعة لاتجاه عقلى ، ولكنى أنا كنتدائما أنا ، ان ما أعجبنى فى باريس هو باريس ذاتها ، حسانها ، نهرها ، صخب شوارعها ، ولو عشت طيلة حياتى دون أن أتعرف على أى فرد من أهل باريس فما كان ذلك ليغير من أمرى شيئاوحتى هذه اللحظة أنى لأفضل أن يكون لى صديقان اثنان وفيان على أنيكون لى آلاف المعجبين » والشخصية فى رأى كمنجز هى أن يـدرك الانسان حقيقة نفسه ويقدر تلك الحقيقة ويقدسها ولا يألو جهدا فى سبيل الحفاظ عليها .

●

وربما نشأت فكرة الشخصية عند كمنجز مع نشأته ونمت معه وتدرجت بتدرجه فى مراحل الحياة المختلفة ، فقد عوده أبوه وهو بعد حدث صغير أن يعتمد على نفسه فى كل شىء ، حتى وهو بين مجاهل الغابات وأمواج البحار فكان يسمح له وهو صبى لم يتخط الخامسة عشرة من عمره أن يقوم هو وأخته اليزبيث التى كانت تصغره بستة أعوام ، برحلات تارة فى غابة مترامية الأطراف وتارة أخرى فى بركة كبيرة ، وقد تعرضا مرارا كثيرة للخطر والغرق والموت فى الغابة الموحشة وتحت أغوار ماء البركة وكانت شجاعة كمنجز وثقته بنفسه أكبر عون لهما على النجاة والافلات من قبضة الموت .

وكان لابد لمثل هذه التنشئة أن تكون عند كمنجز الثقـة بالنفس ، فنشأ وهو يثق بنفسه الى أبعد الحدود ، ويعتقد أن كل ما يقوله أو يفكر فيه أو يفعله لا يمكن أن يصل اليه النقـد بحال وهذه الفكرة عن نفسه يضيق بها الكثير من الناس ، غير أنهم فى نفس الوقت ، يعجبون به حين يسخط على أولئك الذين ينكرون على من هم دونهم طموحهم وآمالهم ، ولقد أخذ الكـاتب تشارلز نورمان بثقة كمنجز المطلقة بنفسه فتجاهل ما وجه من نقد لاذع لكتاباته ووصفه بانه « من أعظم كتاب عصرنا هـــذا أصالة » بل هو ، فى رأى نورمان « أمتعهم جميعا »

ومع ذلك فمن عجب أن مثل هذا الرجل بعيد الثقة بنفسه لم يستطع أن يتخلص من الخجل الذى كان ينتابه أمام الناس ويقول جون دوس باسوس رفيقه فى الدراسة بجامعة هارفارد أن كمنجز « يحب العزلة الى حد ما ، خجول بعض الشىء » وكان يحاول دائما أن يخفى خجله وقد يلجأ فى سـبيل ذلك الى الصمت والاغراق فى الصمت وربما كان يؤخذ ذلك ـ خصوصا عند من لا يعرفه ـ على أنه تباعد ولكن كمنجز ـ فى الواقع ـ كان يعتز بالناس كما يعتزون هم به ، ويحكى عنه أنه حاول وهو شـاب يافع أن يقوم بجمع الاشتراكات فى احدى المجلات فما أن باداه أول المشتركين بالحديث حتى أغمى عليه ، ورغم ذلك فانه كان يبدو طبيعيا مع شلة من أصدقائه القدامى حتى أنه كان يمكنه أن يفيض فى الحديث اليهم لمدة ساعات كاملة دون أن يفتر ،وربما يرجع شعوره بالخجل امام الناس الى أسلوب من الحياة تعود عليه كمنجز فى أيام صباه ، فقد كانت فى حديقة المنـزل الذى يعيش فيه فى جرينتش أشجار كثيرة ضخمة ، فتراءى لوالده أن يبتنى بمساعدة ابنه كمنجز فوق واحدة منها عشا للعائلة ، تقضى فيه بعض الوقت ، وما أن تم بناء هـذا العش بالخشب ، حتى أصبح قلعة حصينة فقد كان على درجة عظيمة من المتانة ، وكان أفراد العائلة يصعدون اليه بسلم متحرك ، وقد أعد هذا البيت ببعض وسائل الراحة فوضعت فيه مدفأة وخصص فيه سـرير لكمنجز الذى كان يلذ له أن يقضى معظم أوقاته فيه ، وكثيراماكان يقضى الليل وحده على سريره هناك ولكثرة تردد كمنجز على هذا البيت أصبحت العائلة تسميه « بيت كمنجز » ، ويبدو أن تعوده على العزلة فى هذا العش وشعوره بانه منزله الخاص دون سـائر أفراد العائلة ، ثم قضاءه فيه وقتا طويلا ، خلق فيه حب العزلة، وضرب بينه وبين المجتمع ستارا جعله يخجل عند مقابلة الناس .

واذا طرحنا ذلك جانبا وتناولنا كمنجز وهو فى معرض الحديث عن المبادىء فان جسمه النحيل ليتمدد حينذاك حتى ليبدو وكانه ناطحة سحاب ، ولقد كان من السهل عليه ـ لو أراد ـ أن يتفادى فى أثناء الحرب العالمية الأولى شهور السجن التى قضاها فىمعسكر اعتقال فرنسى كما أشرنا فى صدر هذا المقال ، ولكنه شعر بأن حقه فى الحرية قد انتهك ولذا فقد رفض باصرار أن يجيب على أسئلة أحد رجال الحكومة الفرنسية حين سأله ذات يوم « هل تكره الالمان ؟ » ولقد كانت كلمة « نعم » ردا على مثل هذا السؤال كافية لأن تجعل كمنجز ينعم بالحرية الكاملة ولكنه لم يرض بأن تفرض عليه الكراهية فرضا فأجاب « كلا يا سيدى ، انى أحب الفرنسيين حبا جما » فأصر صاحب السؤال على سؤاله وأصر هو على جوابه ولم يكن تصرفه حينذاك الا محض عناد ودفاعا عن حرية الرأى ، فان كمنجز كان يكره الألمان ولكن لم ترقه الطريقة التى وجهت بها الأسئلة اليه ولا الاتجاه الذى كانت تنطوى عليه ، فهو مرهف الحس الى أقصى الحدود ، له ما للطفل من ادراك حسى صاف وبصيرة نقية « ولقد نجح نجاحا باهرا فيما كتبـه للاطفال » ولو أنه ترك وشأنه فى الحياة لاحتفظ بذلك الصـفاء ولـكنه اضطر ـ كما يقول هو ـ الى أن ينغمس فى عالم غير نقى السريرة ، عالم يخلو من الروح الفنائية الحقة .

قضى حياته يبحث عن أسلوب له ولقد بدأ أيام دراسـته فى جامعة هارفارد ينحو فى الشعر منحى كيتس :

ثياب زهت من كل لون نسيجها
فم ضم ذاوى الزهر والعين لم تبن
وجسم يكاد الحب يقعده وهنـا

ولقد تأثر فى آرائه وطريقة كتابته للكلمات بما قرأه فى اللغة اليونانية الكلاسيكية ، كما تأثر أيضا بما قرأه فى اللغة اللاتينية الكلاسيكية ومن آرائه التى اشتقها من هاتين اللغتين أنه يجب ألا نبدأ جملة بحرف كبير فالحروف الكبيرة تستعمل لتأكيد أمر ما ليس الا واللغة الانجليزية هى اللغة الوحيدة بين لغات العـالم التى يكتب فيها ضمير المتكلم بحرف كبير ، ولقد دأب الاغريق على أن يكتبوا حروف كل كلمة منفصلة عن بعضها ويقذفوا بين الحروف المنفصلة بكلمات كاملة وهكذا فحين يكتب كمنجز :

« عز (أوراق تذوى) لة قلبى »

فقد سبقه الكلاسيكيون العظام الى مثل ذلك ، وحتى ترقيمه له سند من الاسلاف فسام جيكوبز ، الشاعر الوحيد الذى استطاع أن يصب قصائده فى ذلك الأسلوب القديم يبتسم ابتسامة رقيقة حين يذكر الناس كمنجز ويشيرون الى ما جرى عليه من حذف المسافة بين الفصلة والكلمات المجاورة لها : « ففى الكتب القديمة وعلى الأخص الفرنسية منها » يقول جيكوبز وهو رجل علامة « لم يكن هناك مسافة قبل الفصلة وبعدها فالفصلة تكون المسافة الخاصة بها »

وهو يدين بأسلوبه ، كما يدين غيره من كتاب القرن العشرين وكما صرح هو بذلك ، لعزرا باوند ، ذلك الشاعر الذى «احتل بين شعراء القرن العشرين المكان الذى احتله أينشتين بين علماء هذا العصر » ومع ذلك فان كمنجز لا يدين لأحد بالنزعة الغالبة على أسلوبه فهى له ، وعلى الأخص طريقته فى كتابة الحروف التى كثر الحديث عنها ، والتى تهكم عليها الكثيرون ، فلقد أخذ يتفنن كثيرا فى شعره ويبتكر شتى الأساليب والأفانين ، الأمر الذى حير قارئيه وأذهلهم ، فهو يستعمل الاسماء بدل الافعال أحيانا والعكس بالعكس ، وهو يستخدم ترقيما مخالفا للقواعد المعروفة ، وكثير من أبياته يبهر العين بين صفحات كتبه ثم هو قد قدم ذخيرة فياضة من الأفكار مركزة فى كلمات قليلة (وعلى الأخص فى ديوانه الأخير « ٩٥ قصيدة »)

ومع ذلك فان معظم قصائده يمكن فهمها اذا ما درب القارىء نفسه على فنه وألفاظه ولقد ظل كمنجز - زمنا طويلا - شاعرا رومانسيا ينهج فى شعره نهج الشعراء الرومانسيين أمثال شيلى وكيتس وهو فى معظم شعره يتغنى بما تغنى به الرومانسيون : الحب والقمر والربيع والطبيعة وأعجوبة الأعاجيب وهى الذات الانسانية ، ولكنه تخطى أخيرا مرحلة الثورة الغنائية والفورة التى اندفعت فى بواكير شعره ما بين ١٩٢٣ - ١٩٥٤ :

فى الربيع
عندما العالم باللذة
نشوان يغنى
والرعاة
ينفخون البوق
من بعيد
تقبل الامواج
والناس سراعا
فاذا الدنيا ربيع
واذا العالم بالحسن يتيه

تخطى هذه المرحلة الى مرحلة أكثر ايجازا وتركيزا ولو أنها لا تقل فى طبيعتها الغنائية عن سابقتها ففى ديوانه الأخير الذى سماه « ٩٥ قصيدة » والذى صدر عام ١٩٥٨ يفتتح قصيدته السادسة عشرة بهذه الأبيات :

عندما النرجس زهرا يتفتح (وهو لا يدرى
انه يحيا لينمو)
ناسيا لم ... وذاكرا كيف ...

وكلتا القصيدتين تصف قدوم الربيع والأولى منهما غنائية يبدو فيها الرعاة وهم ينفخون فى أبواقهم بينما تهرع الامواج والناس تاركين وراءهم كل شىء . وفى القصيدة الثانية تسمع لهجة شاعر صقله العمر وزادته التجارب حنكة ، حيث يقول : « فى الربيع عندما يتفتح النرجس (وهو يدرى تماما أن الحياة هدفها الحقيقى هو النمو) يجب ألا نهتم بعلل الأشياء بل بكيفية وجودها وما هى عليه الآن وقت الربيع »

فشعره فى ديوانه الأخير يبدو أقل تعقيدا وفورة وأكثر أسى من شعره أيام الصبا فليس به قصائد يمكن أن نقارنها بقصيدته « من يخشى الموت ؟ هل أنت ؟ » وقصيدته « تأملى يا حبيبتى هذه التماثيل الجذعية » منولوجات غنائية تحلق بنا الى عالم آخر حين نقرأها ، وهى تعبر عن كمنجز وهو فى أوج مجده الشعرى ولا يصل الى مرتبتها من شعره الهجائى الحديث الا القليل من قصائده الصاخبة مثل قصيدة « انى أغنى عن أولاف »

فديوان كمنجز «٩٥ قصيدة» لايضيف جديدا الى مجده الأدبى ومع ذلك فهو فى هذا الديوان لا يشعر بحاجة ملحة الى التفنن فى شكل القصيدة ليقف بمنأى عن عامة الكتاب ، فكثير من قصائده صيغ فى أسلوب سهل :

لم
أصابع الصف
يرة التى
يوما جميلة كانت
القادة الصغيرة (جالسة تحيك فى
نافذة مفتوحة فى ذلك الـ
صبح الجميل المشرق) ، لم اختفت مسرعة
أولى بها أن ترقص ، أو يا ترى
قد خشيت أن تنضب الـ
حياة بينها (يا ليتنى ادرى) أو
لم تكن تدرى : الحيا
ة (التى لن تهرم)
دوما جميـ
لة وما
شىء من الـ
دنيا جميـ
ل أبدا
قد أسرعا

وبيت القصيد عند الشاعر فى قصائد هذا الديوان هو حبه لشخص ما أو شعوره باختلافه عما عداه من سائر البشر أو بان الانسان هو الذى يجب عليه أن يفصح لله عما وراء تصرفاته من دوافع لا العكس ، وهو فى هذا الديوان يعبر تعبيرا واضحا عن نفسه ، تعبيرا لا يحتاج معه الى كثير من التعمل فى شكل القصيدة

ورغم ذلك فلا يزال كمنجز فى ديوانه الأخير هذا يحمل فى جعبته الكثير من البدع فى صناعته الشعرية ، فهو يستعمل الكلمة المفتة أو المؤخرة ويتلاعب بقواعد اللغة وبالبناء اللغوى كاستعماله ظرف الزمان أو المكان بدل الصفة واستعماله الكلمات المجردة والكنايات الرمزية. والعجيب فى هذا أن كمنجز لجأ أصلا الى مثل هذه المسارب ليتفادى بها ما تنطوى عليه بعض الموضوعات من ابتذال وذلك بمحاولته الكشف عما يكمن من حيوية فى استعمالها كما تداولها الناس منذ زمن بعيد ولكنه لجأ اليها أخيرا كما لو كانت هدفا فى حد ذاتها ، وأى عبء يشعر به العقل حينما يروق لكمنجز أن يفصل بين الصفة والموصوف بأربعة أبيات مثلا !! وفى القصائد القليلة من ديوانه « ٩٥ قصيدة » حيث تلاقى بدعه القديمة نجاحا تستمد القصيدة روح الاتساق ، من طرافة الفكرة التى تدفعه الى أن يضع اللفظ حالما يعن له ، ففى الأبيات الآتية يصل كمنجز الى درجة من دقة الملاحظة لا يدانيه فيها الا القليل من الشعراء :

السكوت :
هو
طـائر
شاخص : شاطىء ،
للمروق
فى الحياة
(وتقصى الجو قبل البرد

صور رائعة فى حد ذاتها تتوارد معها الى العقل صور ومعـان اخرى عديدة لا نتوقع أن تثيرها قصيدة فى مثل ايجـاز هذه القصيدة ، والترقيم وترتيب الأبيات يتحـــكم فى درجة توائب المعانى والصور فكلمة ((السكوت)) أولا منفصلة عما عداها من الكلمات ويزيد من قوة معناها شىء من الفراغ تحتها والوقفة غير النهائية (:) والتى ما هى ـ من حيث موسـيقى البيت ـ الا نقطة انطلاق الى ما بعدها ، ثم كلمة ((هو)) التى تصبح بدورها نقطة انطلاق أخرى ، ((طائر شاخص)) وربما تقذف المعـــانى المتواردة الى العقل بكلمة ((ساخر)) أيضا وعندما ناتى الى نهاية القصيدة نكون قد مررنا بحواجز كثيرة تفصل ما بين الخبرة الشخصية للشاعر وموضوعية الكون حوله ، فالسكوت يبدو وقد احاط به احتمالان ، لكل منهما معان غير محددة والخاتمة (التى لم تختم) تصور ذلك الاحساس الخفى بالسكوت وقد أصبح خبرة حية تنبض بالعلاقة بين شاعر ذى عين نافذة امتلأت نفســـه بالخشوع فى غير خنوع وبين طبيعة الاشياء التى لا تتغير ولا تتبدل ، وهنا يبلغ كمنجز الذروة فى شاعريته ولكن الفرق بعيد بين هذه القصيدة وبين غيرها من القصائد الهزيلة التى جاءت فى ديوانه الاخير ، ويغص شعر كمنجز الحديث بكلمات استعملها استعمالا فريدا :

هكذا شىء كمثلى تماما ـ ((لا كبير))
كسؤال لم يكن له جواب
لا يراه الموت من ضآلة
مصبح يوما اذا واتاه حظ مثل حلم
زاد قدرا عن نجوم دائرات فى الفضاء
أو
صائغا مما ((هو)) بعض الـ ((أنا))
ومن النثر يصوغ الشعر

ويقصد كمنجز بهذين البيتين الأخيرين أنه يمكن للانسان أن يحول نفسه من شخص مجهول خامل لا شأن له الى رجل معتد بنفسه فخور بشخصيته وهكذا يحول النثر الى شعر ، وممـــا يضفى عذوبة على شعر كمنجز ، روح الفـن التى تشـيع فيه ، فكمنجز من عشاق الفن شأنه شأن كل الشـــعراء ، وله قدرة عجيبة على أن يصب الكلمات البسيطة فى بيان ساحر خلاب فمثلا كان يمكنه ان يقول فى احد ابياته :

((لا بد لحاضرنا المشرق من نهاية))

ولكن ما أبعد الفرق بين هذا التعبير وبين :

ذلك المشـــرق من حاضـرنا ((الآن))
صـــائر يـــوما الى ((حينئـــذ))

يحاول كمنجز بطريقته الخاصة فى بناء اللغة ان ينظر هو أولا بعين جديدة الى الاشياء وأن ينبه القارىء ثانيا الى الحياة التى تصخب فيها والكيان الحسى الذى تنطوى عليه ، وهو يشعر أن الورق الذى يكتب عليه واللغة التى يستعملها يحولان دون ذلك لأنه يرى أنه فى اللحظة التى يصبح فيها الشعور ألفاظا لا يصبح شعورا ، بل كلاما يدور حول الشعور ، يختلف اختلافا بينـــا عن الشعور ذاته وكلاما يجب أن يكون له نظام خاص ومنطق خاص ، على عكس الشعور الذى يخفق فى غير ما نظام ولا منطق ، فهو بقلبه ترتيب الكلمات المتعارف عليه راسا على عقب يحاول جاهدا أن يحرر اللغة من الجمود الذى يحس أنه يقتل مشاعره ، ويذهب فى هذا الى المدى الذى يتراءى له فيه أن اللغة أصبحت ـ بحق ـ هى وشعوره صنوين وأن الكلمات التى يستعملها أصبحت ـ بحق ـ أشياء لها مدلولاتها وما يصاحبها من معان وما يطرد وإياها من صور وذلك لما تثيره فى الانسان من أحاسيس ، وهو لهذا يربط ما بين صور تصل الى درجة من التناقض تكاد تفقدها معانيهـــا الأصلية لما تنطوى عليـــه من مصاحبات ولما يخلق فيها من معان جديدة تبعث فى القارىء الشعور الذى يهدف اليه كمنجز ، ففى بيت كهذا :

« تحيا النساء بكمبردج فى أنفس من نزل مفروشة »

أو كهذا

« لا يملك الأيدى الصغيرة هذه حتى الندى »

فى مثل هذه الأبيات يزداد الشعور ارهافا من توافق الأضداد، وترابط المتناقضات ، وهو يحسن الجمع ما بين النقيضين الى حد بعيد .

غير أن بعض النقاد يرون أن كمنجز يشط فى بنائه اللغوى فهو يخلط ما بين أجزاء الكلام جميعا الى الحد الذى يجعل أيا منها يؤدى عمل ما عداه ، فتتحطم الفروق بينها جميعا ، وربما لا غبار على أسلوب كمنجز حين يكون الأمر متعلقا باهماله الحـــروف الكبيرة ومواضع الوقفة ولكنه حين يذهب الى أبعد من ذلك فان الأمر يختلف ، فالحياة الانسانية ، ان هى الا مجمـــوعات من التقاليد والعرف ، واللغة احدى هذه المجموعات ، فمحاولة كمنجز تحرير اللغة مآلها الفشل ، واللغة فى الشعر أيضا تتطور الى عرف وتقليد داخل الاطار العام للعرف اللغوى وهذا التطور يأخــذ طريقه تدريجا ، فليس بالضرورة أن نحس به ، فعندما يقــول كمنجز مثلا :

« الزمان شـــجرة
والحياة ورقة »

ليس هذا التعبير صحيحا من حيث الحقيقة العلمية ولـكنه صحيح كتعبير عن صورة أدبية تخيلها الشاعر ويقبلها القـارىء دون مقاومة منه ، لأن الصورة تجد الطريق اليه ممهدة عبـــر أجيال من العرف والتقاليد الأدبية ، وما زال العرف يتحكم فى معانى الكلمات وما زال أمرا لا مفر منه وذلك لأن أى كلمـــة أو مجموعة من الكلمات ترد الينا وهى مغلفة بجو خاص بها تصنعه لها طريقة تداولها عبر الزمن وتنقلها مع العرف والتقاليد ، جو يتشربه كل من يقرأ الشعر من النـــاس ، الا اذا استثنينا منهم من هم أمثال كمنجز ، وهو حين يقاوم التيار اللغوى الجـــارف يتناول بعض الكلمات ولها مدلولها الخاص ، ثم يسلبها هـــذا المدلول ويحولها الى قطب مغناطيسى لايقصد لذاته هو بل لما يدور فى فلكه من معان ترتبط به وتنجذب اليه ، فقد استعمل كلمـــة « هش » مثلا ليصف بها كل ما هو تحت الشمس ، حتى الشمس ذاتها ، وفى كثير من الأحيان ، يبتدع هو ارتباطات ومصـــاحبات جديدة لكلمات اصطلح الناس ـ من قبله ـ على ما يصاحبهـــا ويتوافق معها من معان ، وفى كلتا الحالتين يحمل كمنجز ـ فى معظم الأحيان ـ الكلمات جهدا لا طاقة لها به ، ويضع على كاهلها عبئا تنوء به وتعيا دونه ، وبين هذا وذاك يتخبط القـــارىء فى متاهات من معان لا تفهم أو معان لا تتواءم ولا تتوافق فيما بينها ، والتبرير الذى يقذف به كمنجز الينا أن ذلك هو تعبير عن خبرته الخاصة ومفاهيمه الخاصة ، التى تقضى طبيعة الأشياء ـ أساسا ـ ألا يشاركه فيها القارىء ، الذى يجتاز هو أيضا بدوره خبـرات خاصة به .

واذا كان كمنجز على حق فيما يقول واذا كان لا يتحتم عليــه أن يستعمل الكلمات التى يستسيغها أو يفهمها نفر من القراء ، فان الفيصل ـ فى رأى هؤلاء النقاد ـ فيما يجب أو لا يجب فى أمر كهذا ، هو الصلاحية فى التطبيق العملى للغة ، ولكن كمنجـــز يتجاوز ذلك الحد حتى عندما يلوح له ـ فى بعض الاحيان ـ أن ينزل من برجه اللغوى ويتمشى مع القارىء كما يبدو مثلا فى هذا البيت :

« للحضيض كل ما ، للنجوم كل من »

وربما يقصد كمنجز فى هذا البيت أن الانسان ذا الشخصية ، أفضل من الأشياء التى هى بلا شخصية ، وقد يبدو مثل هـذا البيت جميلا من الناحية الموسيقية ، ولكن الشعر ليس مجـرد موسيقى ، بل لابد له أن يحمل معنى فى ألفاظه ، ويكاد يـكون من العسير أن يفصح مثل هذا البيت عن معنى ، يقيـــم علاقة بين الشاعروقارئه وعلينا نحن أن نتلمس هذا المعنى وتلك العلاقة ، واذا انعدمت مثل هذه العلاقة ، فان الشعر يصبح ذاتيا محضا ، وقد تستحب مثل هذه الذاتية المجردة حين نعبـــــر عنها فى حياتنا الخاصة وبين جدران منازلنا ولكن اذا كنا بصدد طبعها فى كتاب يتداوله الناس فان اطلاق العنان للذاتية المجردة من كل قيد ـ مع الاغفال التام للمجتمع ـ معناه الفوضى .

وينقلنا الحديث عن اللغة ، الى الحديث عن الترقيم فى شعر كمنجز ، وطريقة كتابته للكلمات والحروف ، فهو على حـــد قوله ، يحلو له

أن يرى أشعـ ره
ا
ح
تتمطى فى ر ب ا
الصـ فـ ح ة

دون ما فواصل فى أى موضع منها ، ويعتمد كمنجز فى هـذا على نظرية التعبير المباشر ، أى أنه يرى أن يتفادى بهذه الطريقة ما يطرأ على خبراته من مسخ وتشويه حين يصـــبها فى قالب الالفاظ ، فاذا أراد مثلا أن يبرز استعارة عن الماء وهو يتقــاطر على جانبى الطريق فما عليه الا أن يكتب كلامه



واذا أراد أن يصف الطيارة التى يلعب بها الأطفال فما عليه الا أن يرتب قصيدته عنها فى شكل يفترض فيه أن يوحى

ط
بال رة
يا

ولكنه ـ فى الواقع ـ ليس بطيارة وهو لا يوحى ـ حقيقة ـ بالطيارة لان الطيارة شىء وليست ألفاظا ولأن الالفـــاظ ليست أشـــياء تحس بل أشياء عن أشـــياء أو رموز ، ونحن لا نحس

بالكلمات احساسا مباشرا بل علينا أن ننتقل عبر الاشياء اليها ، وما دامت الكلمات لا تخرج عن كونها أوصافا ، وما دام العقل هو الأداة الوحيدة لادراك هذهالأوصاف ، فان الوصف ـ يجب ـ لكى نفهمه ـ أن يكون معقولا .

أما بخصوص ما جرى عليه كمنجز من تفتيت الـكلمات والابيات فله فى ذلك مبررات ، منها أن بعض القصائد اذا فتتت نتجت عنها صورة خاصة جميلة ، فالجملة الاعتراضية مثلا ، يمكن أن توحى لنا بقمر فى اهلاله ، والتفنن فى الترقيم يمكن أن يجعل القصيدة أكثر تعبيرا ، فمثلا بيت شعر كهذا :

« متناثـ ، ر ، ات لحظة وأشعة الشمس »

ينتشر على الصفحة كلها والفواصل التى تتخلل كلمةمتناثرات تزيد من معنى الانتشار بتفتيتها الكلمة ذاتها وهذا نوع من مطابقة الطباعة للمعانى ، هذا ، « وتفتيت الكلمات ، ان هو الا وثبـة جريئة » ـ هكذا يقول كمنجز ـ « لاشاعة الحيوية فى الشعر من الناحية المادية المحسوسة ، وفى نفس الوقت يروض هذا التفتيت الفكر على التأنى والتريث ، فينشأ نوع من الصراع ، بين المادى والمعنوى ، ينتج عنه حاصل هو بين بين ، وهكذا يبعث هـذا التفتيت الحياة فى الشعر »

ويمكن أن نبرز المشكلة ـ من الناحية النفسية ـ فى شـعر كمنجز ، فهو بتفتيته الكـ/ل(م)ات ، وبتقطيع أوصالها ، وافساده ترقيم الجمل :

« شفتنا كمندنيا السمائنسيجا » (شفتاك من دنيا السماء نسيجا)

واكثاره من الحروف الكبيرة فى أواسط الكلمات بحيث يـكاد يكون نصف عباراته جملا اعتراضية ، بكل هذه المحاولات يهـدف الى أن يبين للقارىء ، ما يكمن وراء الالفاظ العادية التى مجت لكثرة استعمالها ، من شعور قوى أصيل ، ولكن هذا القـارىء يقرأها كلمة كلمة ، وعليه أن يعيد ترتيبالكلماتمن جديدفى أثناء قراءتها ، لأن الكلمات التى يقرأها ستظل كما هى كلمات ، يتحتم ادراكها بالطريقة الاصلية المعهودة التى تواضع عليها الناس ، منذ مئات السنين ، فالجمل تقرأ كلمة كلمة وكلمة بعد كلمة ، وكل كلمة يجب أن تنطق فى وحدة لفظية بذاتها ، ومن حيث التهجى يجب أن تعبر كل كلمة عند نطقها عن حروفها تعبيرا صحيحا ، فاذا كتبنا مثلا « قلبا تفتح » هكذا :

ل
ـ
قـ تح
با
فـ

وأشبعنا هاتين الكلمتين تفتيتا وقتلناهما تقطيعا ، فان القارىء لن يقرأهما الا أفقيا بالطريقة التى درج عليها الناس جميعا .

هذا واذا كان بعض النقاد يعيبون على كمنجز ما ابتـدعه من أساليب فنية تقوم على تفتيت الكلمات وافساد ترقيم الجمـل وغير ذلك مما ابتدع ، فان البعض الاخر يرون أن الاساليبالتى ابتكرها ، ان هى الا الجانب اللغوى فقط من ثورته ، لأن ثـورته الحقيقية كانت ثورة مشاعر وأحاسيس انسان ظل مخلصا لنفسه فما حاد بها عن جوهرها ولا انحرف بها عن حقيقتها ، ولأن هـذا الانسان فنان بطبعه ، فقد اجتاحت ثورته جميع الناس ، ولذا فان هذه الفئة من الكتاب يضعون كمنجز فى مكان الصدارة بين الرعيل الاول الذى قام بثورة فى الشعر ، تمخضت عن أخصب ما جادت به قرائح الشعراء

وقد ظلت بعض الهيئات ـ رغم أن كمنجز لم يعدم فى يـوم من الايام روادا ومعجبين ـ ظلت لعدة سنوات ، تسخر من شعره ، ومع ذلك فقد مضى كمنجز فى فنه الفريد قدما ، لا يلوى على شىء ، فانتج ذخيرة كبيرة من الشعر فيها الغث وفيها السمين ، وبعض منها خالد ، فشعره المنثور وبعض من جولاته فى موسيقى الشعر لا تخرج عن كونها تجارب ومحاولات شعرية كمحاولته فى قصيدة « شارع تويد » ، مثلا ، ومع ذلك ففى هذه المحاولات جادت قريحته بأمتع ماكتب فى الشعرالغنائى، وأكثرهارقةوأخصبها خيالا ، ورغم ما يحيط طريقة كتابته للكلمات من تعقيدات، فان رسالته جد بسيطة دائما ، وتلك الطرق المختلفة لكتابةالكلمات، لا تبلغ من التعقيد ما يزعمه معظم الناس ، فليس فى شعره من الرمزية أو الأهداف الخفية الا القليل،كما أنه لاينساق وراء فرويد الا فيما ندر من آراء ، وليس هو غامضا فى شعره غموض ولاس ستيفنز مثلا ، ولقد حذق كمنجز الكتابة فى المجالات القليلة التى كتب فيها بأساليب عديدة لا حصر لها واذا كان يمكننا أن نجـد تشابها بين بعض أبيات شعره وشعر غيره من الكتاب فانالفاظه وأسلوبه يبدوان دائما وعليهما طابع كمنجز الفريد .

وتعتبره الدوائر الأدبية الامريكية هويتمان القرن العشرين ،وان تكن هذه الدوائر نفسها تعترف ـ فى نفس الوقت ـ بتفوقه على هويتمان من حيث المقدرة الشعرية ، فهو أدق تعبيرا وأعمـق تصويرا ، وأرق موسيقى ، وأجمل لغة ، ويحتل كمنجز الان ـ فى رأى هذه الدوائر الادبية ـ مكان الصدارة بين شعراء القرن العشرين ، اذ هو قد ساهم بأوفر قسط فى تحرر اللغة ، وفى رأى هذه الدوائر أنه اذا كانت مريانا مور تمتاز برقتها وروبرتفروست بظرفه وهارت كرين بنغمة العذاب التى تشيع فى شعره ودسامة مضمونه واليوت بعمق تفكيره ، فان كمنجز يمتاز ـ عنـدما يبدع ـ بعذوبة غنائية لا يباريه فيها أى منهم :

فتعالى هاهنا
فى منزلى هذا الصغير ٠٠ جد الصغير
فى شعورى .. دقت الساعة والـ
بدر حوالينا من (الشباك) يبدو
وكما يبدو فما لى
خدم ٠ ربما نستطيع أن نحيا
على قمة هذا السلم ، فهناك قد خلت
غرفة .. ربما نستطيع أن نذهب (أنت
وأنا) رفقة فى موكب زاه كبير أبيض
أو ربما يحدث شىء من هنا أو من هناك
رحت (للشباك) اطويه ببطء
فاذا البدر صغيرا ٠٠ وصغيرا (وعليـه لاح تاج ابيض
وبدت ازراره مصقولة) قد طواك عنده منى بعيدا
وغدا ٠٠ لا ٠٠ لن تدق الساعة الدقاقة

ولقد اصبح اليوم كمنجز شاعرا مشهورا فى امريكا وانتقل اسمه الى اوروبا ، ولايكاد الانسان ـ على حد قول ماريان مور ـ

يقرا ديوان اى شاعر امريكى ناشىء دون ان يشعر بلمحات من كمنجز فيه ، والأغلبية الساحقة من هؤلاء الشعراء لا يدركون ما لكمنجز من اثر عليهم وانك لاتدخل آى فصل فى اى كلية جامعية امريكية الا وتجد فيه شلة من ادباء المستقبل المتشيعين لكنمجز وهم لما يزالوا براعم ٠٠ يجدون فيه شاعرا يعبر عما يجتاح نفوسهم من ثورات فكرية وعاطفية ، شاعرا يقدس خلجات القلب ويعتبر الحب ليس مجرد شعور بل دينا يبشر الانسان بمعجزة هى ذاتية الانسان وحبه للجمال والربيع والمراة ، شاعرا لا يسير فى ركاب غيره ولا يذوب فى الجماعات .

ولقد اصدر تشارلز نورمان كتابا عن تاريخ حياته عام ١٩٥٨ وكتب نورمان فريدمان الناقد والاستاذ الجامعى مؤلفا درس فيه شعر كمنجز دراسة شاملة وأصدرته مكتبة جامعة جونهوبكنز عام ١٩٦٠ ، ولقد بدأت الدوائر الأدبية الأمريكية تنوه بمالكمنجز من فضل على الشعر الامريكى ، فمنح لقب الاستاذية من مؤسسة اليوت نورتون سنة ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣ ولقب الزمالة من الاكاديمية الامريكية للشعر ، كما انه منح جائزة بولنجن المشعر وجوائز اخرى عديدة ، وفى سنة ١٩٥٧ بدات الهيئات الادبية الامريكية ـ وعلى الأخص الجامعية منها تطلب اليه أن يخصص لها وقتا لقراءات من شعره ، ومع ان غلالة من خجل كانت لاتزال تغطى وجهه فانه كان يجد متعة فى هذه القراءات .

وفى يونيو من عام ١٩٥٧ أقامت مدينة بوسطن احتفالها السنوى بعيد الفنون فى حديقتها التى تزيد مساحتها على عشرين فدانا ، وفيه احتفت بابنها الشاعر كنمجز ، ووسط حشد من سبعة آلاف شخص جاءوا ليستمعوا الى كمنجز وهو يلقى بعضا من قصائده ، اهدى اليه ميدالية ، ومنح جائزة مقدارها خمسمائة دولار ، وقد سلمها اليه فى الاحتفال ارشيبولد ماكليش وهو استاذ فى جامعة هارفارد كان قد منح الجائزة فى العام السابق ، وقد قدمه للحاضرين كشاعر ملأ ـ عن جدارة « الغرفة الهائلة » (اشارة الى قصته « الغرفة الهائلة ») فى حديقة بوسطن ، وكان فريق كبير من الحاضرين من طالبات الجامعات ، وقد وجد الذين لم يدفعوا خمسا وعشرين سنتيما ايجارا للمقعد ـ وجدوا على العشب مكانا لهم ، وقد أثنى ماكليش فى هذا الاحتفال على كنمجز ووصفه بانه « احد فحول الشعر الغنائى القلائل » فى عصرنا هذا واشار الى آنه رغم اختلافه فى آرائه عن زميله كمنجز فى بعض الاحيان ، غير انه يكن له تقديرا لا حد له لشعره الرائع ، ولقد عرج فى حديثه على الطريقة التى يكتب بها كمنجز الكلمات والتى تخالف ماجرى عليه العرف ، وفند راى النقاد الذين يزعمون بان مخالفة المالوف ـ فى هذا الصدد ـ هى كل ما يمتاز به شعر كمنجز .

وكان يبدو على الشاعرين فى هذا الاحتفال انهما لا يريدان أن يضيعا الوقت فى الأحاديث ، وأن الشعر هو كل ما يهمهما من امر ، وقال كمنجز فى حديثه بانه ظل يكتب الشعر لمدة اربعين عاما دون ان يلقى فى هذه الاثناء على الناس « بقنبلة ذرية » وانه لا يحب كتابة تعليق أو وصف او شرح لشعره ، وأن الشعر لا يمكن أن يوجد فى صورة غير الشعر نفسه وأن القصيدة تعبر عن نفسها بنفسها ، وقد قرأ كمنجز فى هذا الاحتفال حوالى ست عشرة أو سبع عشرة قصيدة من شعره ، فى شتى الموضوعات وبشتى الاساليب وفى شتى المناسبات وكان يقرا قصائده والبهجة تملأ وجهه ، فى تؤدة ، قراءة تبرز فيها مخارج الالفاظ معانيها ، يقف عند كل مقطع ، دون ان يخل بموسيقى الشعر ولا بتدفقه ، ولقد اخذ بمجامع القلوب حينذاك وجعل مستمعيه يعيشون لحظات مع موسيقى شعرية ساحرة ، لطريقته فى اعطاء كل كلمة يقراها حقها من موسيقى تعبيرية قد لا تحس بها العين حين تراها فى كتاب ، كان لها اثر السحر فى آذان الحاضرين ، فصفقوا له كثيرا عند كل قصيدة واستزادوه واستعادوه مرارا ، ولم يستعمل اذ ذاك لفظا واحدا غريبا او غير مالوف ، فالكلمة البسيطة ، تصبح عندكمنجز اغنية جميلة وموسيقى عذبة .

وتحدثت اليك
بابتسام ، لم
تجيبى
فمك
كوتر من موسيقى ، قرمزى
فتعالى هاهنا
هذه الدنيا ، اليست بسمة ؟
وتحدثت اليك
بنشيد
لم تصيخى
مقلتاك باقة
من هدوء الهى
فتعالى ها هنا
هذه الدنيا اليست غنوة ؟
وتحدثت
بروحى اليك
ما عجبت
وجهك كالحلم يحويه
شذى أبيض منك
فتعالى ها هنا
هذه الدنيا اليست حبنا ؟؟
وتحدثت
اليك بحسام
فصمت
صدرك مثل ضريح
من زهور انعم
فتعالى هاهنا
ذلك الحب ، اليس الحب موتا ؟؟

ولقد دعى عام ١٩٥٢ لالقاء محاضرات فى الشعر فى جامعة هارفارد فاعلن كعادته للحاضرين انه ليس عنده نية او شبه نية ان يقف بينهم كمحاضر ، ثم بدا يلقى مجموعة من الاحاديث والقراءات التى تغص بالدعاية ، اطلق عليها « لا محاضرات » وقد نشرت عام ١٩٥٢ تحت عنوان « ست لا محاضرات » وقد اصابت محاضراته تلك نجاحا باهرا ، وكانت بمثابة مرآة انعكست فيها شخصية كمنجز ، او قصة حياة عن نفسه كتبها بنفسه وكشف فيها عن كوامنه كشفا صادقا .



ولم ينشأ الى الآن ناد يحمل اسم كمنجز ومع ذلك فان جيرانه يشاهدون من وقت لآخر سربا من الفتيات قادمات من احدى المدن المجاورة يقمن ـ فى أثناء مرورهن بمدينة نيويورك ـ بغزوة فى قرية جرينتش باحثات عن منزل كمنجز ، حيث يتجمعن فى شارع باتش أمام المنزل رقم ٤ ويغنين معا ـ بصوت مدو ـ بعضا من اشعاره ، ثم ينسحبن من المكان بعد أن ادين فريضة الحج الى بيت كمنجز .

ولقد بدأ شعر كمنجز منذ بضع سنوات يجد رواجا فى المجتمع الامريكى وغيره من الدوائر الادبية ، مما أثلج صدور ناشرى كتبه ، وفى راى جوفانوفتش ، رئيس المؤسسة التى تقوم بنشر كتبه ، ان كمنجز هو احد الشعراء القلائل الذين لاتلحق كتبهم خسائر مادية بالناشر ، وهو « فى هذا المضمار يقف جنبا الى جنب ، مع ساندبرج واليوت وفروست ، فكتبه تغطى

نفقاتها ، وتجلب بعض الربح ، واما فى مجال الشعر بالذات فان كتبه تعتبر نصرا فذا »

وعند نشر ديوان كمنجز « ٩٥ قصيدة » لاقت الدار التى قامت بنشره صعابا جمة مع كنمجز فى الطباعة ، وربما يعزى ذلك الى انه شاعر ورسام فى نفس الوقت ، فقد اهتم اهتماما بالغا بما للصفحات المتقابلة من اثر بصرى « فقد حدث ان طبعت فى احد دواوينه قصيدة فىغير موضعها ، فقال كنمجز ان الصفحة التى بها هذه القصـــيدة والصـــفحة المقابلة لهـا لا تتواءمان ، ولكى يصحح الخطا كتب قصيدة جديدة ، داعى فيهـا التناسق بين الصـــفحتين ، وربما توحى هـــذه الحادثة بأن كمنجز كان رجلا سريع الغضب ولكنه كان فى الواقع غير ذلك « فلم يحدث ان فقد حلمه طوال حيـــاته فابرز صـــفاته الهدوء والأدب الجم ، ولكن اذا كان بصدد امر يتعلق بالناحية الجماليـة للاشياء ، يصبح عنيدا لا يلين » • هـذا الجانب الجمالى يكلف ناشرى كتبه نفقات باهظة ، تدفعها لدور الطباعة لقاء ما تواجهـــه فى قصائد كمنجز من مشاكل لا تمت بصلة الى الشعر •

وقد قضى كمنجز معظمسنى حياته فى جرينتش حيث أعد مرسما يقضى وقته فيه ، ومع ان المنزل كان رطبا وقديما قدم البلى مما لم يكن ليخفف من داء النقرس الـــذى كان يشكو منه ، غير انه كان يمتاز بالهدوء وهو ماكان ينشده كنمجز ويضحى بكل شىء فى سبيله ، وكانت تقف قبالة ذلك المرسم فى حديقـــة الدار المجاورة شجرة ترتاح نفسه اليهـا كلما وقعت عينـــاه عليها ، وذات يوم ترامى الى كمنـجز ان تلك الشجرة سوف يجتثها جاره لادخال تحسينات على حديقتـــه فاصابه هلع واسر الى اصدقائه بأنه سوف يغادر منزله الى منزل آخر اذا امتدت يد الفاس الى الشجرة ، غير ان الشجرة ظلت باقية لم يمسها سوء ، وكذا ظل كمنجز فى منـزله ، وربما تشف قصة الشجرة هذه عما كان يتغلغل فى نفس كمنجز من عشق للطبيعة يبلـغ حد العبادة ويخلق جفوة عميقة بينه وبين العلوم

« ربما احلى لنفسى ان يساقينى غناه
الطير مما لو انا علمت نجم الافق الا يرقص »

او

لنا شـفاه للغناء والقبل
فاذا ما اسطاع جرو أعور
خلق آلة بها تسبر اغوار الربيع
اترانا بالجراة نفرح ؟

وقد بدا حب كمنجز للطبيعة منذ ان كان صبيا صغيرا يلعب مع رفاقه ويذهب معهم الى غابة مجاورة لمنزله ، وبين اشجار هذه الغابة ـ كما قال كمنجـز فى احدى محاضراته او « لا محاضراته » ـ كما سماها هو ـ بدا تعرفه على الطبيعة ثم تطور الى حب فعبادة •

هذه العبادة للطبيعة متاصله فى اعماق نفس تحب الحياة ، ان الحياة معجزة منح الانسان بها مباهج كثيرة ، فكم هو جميل ان يتنفس الانسان ويرى الاشياء ويسمعها ويلمسها ويتذوقها ويحلم بها ، تلك اسرار يخفـــق لها قلب الانسان فى وله وضراعة ، ويا لهذا الشـــاعر الذى لم يتردد أن يقـول للاحمق انه أحمق وأن يســـخر ممن هو جدير بالسخرية ، بل أن يلعن من هو خليق باللعنات ، ياله حيـــن يحنى راسه فى خشوع ويقول :

يا الهى ، كم انا بالشكر والعرفان نشوان اغنى
ذلك الكون الجميـل
والحياة اندفعت خضراء من أشجاره
حالمات بالســـما الزرقاء والافق البعيـــد كل شىء بين هاتيك المغانى نابض
بالمتعـة
كل شىء بين هاتيك الروابى
خـــالد
كل شىء منحـة للبشر
(كان يوما حين ودعت حيانى
ها انا احيـــا جديدا
فى ضحى شمس تلالا من جديد
وحياة اشرقت لى
وضحى حب
لى جناحان جديدان
يرفان على ارض بدت فى مولد ثانى
ليت شـعرى كيف هذا الادمى البشر
الذى من عدم ادنى وادنى من هباء
بعدما اضحى على الارض حياة ونمـاء
وعيونا ناظرات وقلوبا خافقـات
ويـدا تلمس او اذنا تصيخ
ليت شعرى ، كيف هذا الادمى البشر
يتعالى جاحدا !!

المساء الحزين

شعر محمد سليمان



يعود المساء ثقيل الخطى
تعود الكآبة ، يكبو الأسى
ويمضى الطريق الى غيره
ونشرد فى مهرجان الزحام

يرنح خطوى الى مفترق
على أعين جامدات الحدق
وأكبادنا جمرة تحترق
تحيط بنا أعين من ورق

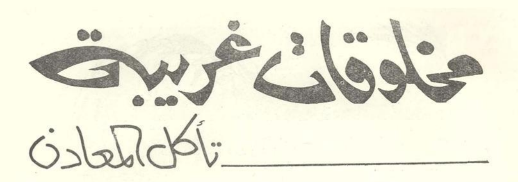


وحين يموت الطريق الطويل
ونرنو الى مركبات الرحيـل
يبـاعد ما بيننا حبنـا
ويدفعنـا نحو بعض أسى

لدى ساحة يحتوينـا القلق
يفزعنا سائق مرتفـق
وشـوق بأعطافنا منطلق
وحـزن عميق اذا نفترق

ونصـعد فى نفس يوم قصير
نجاهد ألا تلاقى العيـون
تلامس أكتافنا بعضهـا
ويمضى بنا بارق للمصـير

وفى صدرنا مارد يختنـق
ونمسك أنفاسنا من فـرق
ونقبـع فى أدب مختلـق
لبحر الظلام ، لمـوج الأرق



بقلم الدكتور
عبد المحسن صالح

كان لابد من تقديم يلقى بعض الضوء على حقيقة تلك المخلوقات التى سلكت فى حياتها طريقا غريبا لم تعرفه مخلوقات غيرها كسبيل من سبل الحياة .. وكان لغرابة حياتها ان دفع العالم الثمن باهظا من جهة ، واكتسب من ورائها ثروات هائلة من جهة اخرى .. او بمعنى آخر ، فانني ارى لهذه المخلوقات وجهين : وجها سيئا وآخر حسنا .

والقصة التى اسوقها هنا قصة حقيقية تبين لنا الى اى مدى يمتد نشاط هذه المخلوقات.. ففى عام ١٩٥٦ اتصل قائد طائرة نفاثة باحد مطارات الملايو ، وطلب من هيئة المطار الاستعداد لهبوط اضطرارى بسبب عطل اصاب احد المحركات ، وهبطت الطائرة بسلام ، وأسرع المختصون لفحصها ، فوجدوا فى محركاتها تآكلا واضحا ، مما ادى الى انفصال بعض الرواسب المعدنية ، فسدت الفتحات الدقيقة المخصصة لدفع الوقود ، وكاد هذا يؤدى الى كارثة محققة .

وكان لهذه الحادثة جذور من قبل ، لقد توصل بعض العلماء الى بداية الخيط فى خزانات الوقود فى مصر عام ١٩٥٢ ، اذ جاءت تقارير تشير الى حدوث تآكل فى محركات بعض الطائرات بعد تزويدها بالوقود السائل .

وكانت حيرة .. وكان تساؤل

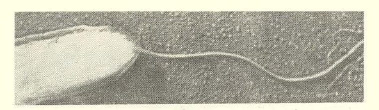
وتناولت البحوث العلمية المشكلة من جذورها ، واتجهت الى الوقود ، وارسلت منه عينات الى المعامل الكيميائية بمقاطعة ميدلسكس بانجلترا ، وبدات التحاليل تشق طريقها ، واخيرا جاءت النتيجة الغريبة .

ان حدوث التآكل فى محركات الطائرات سببه مخلوق يعيش فى خزانات الوقود !

ومن هنا ابدا بتقديم هذا المخلوق الذى يسبب للعالم مشاكل كثيرة يدفع ثمنها مضاعفا .. ويكفى ان اذكر احصائية تبين لنا مقدار الخسارة التى تصيبنا وتصيب بعض الدول الاخرى ، من جراء هذا المخلوق الغريب .. ففى انجلترا مثلا ـ وعلى حسب تقدير احد العلماء هناك ـ تبلغ الخسارة حوالى ٣٥ مليونا من الجنيهات سنويا ، وفى المانيا حوالى مائة مليون جنيه ، وفى امريكا حوالى ٨٠٠ مليون جنيه .. وليست لدى احصائية عما يسببه هذا المخلوق من تدمير فى منشآتنا المعدنية ، ولكنها لاتقل فى الارجح عن مبالغ جسيمة .. ومعنى هذا ان خسارة العالم كله تبلغ عدة آلاف من ملايين الجنيهات سنويا !

ومخلوقنا هذا لايمكن ان تراه عين انسان لدقته المتناهية ، ولن نراه الا اذا سلطنا عليه عدسات الميكروسكوب ، عندئذ تظهره لنا كومضات دقيقة من حياة ، تجرى وتتلوى ، وكانما هى حيات صغيرة تسعى ..

وكان لابد من اسم يحددها ، فاطلقنا عليها « ميكروبات الكبريت » ، اى انها مجموعة بذاتها اتخذت من الكبريت او مركباته وسيلة تحيا بها ، كما نحيا نحن بالطعام الذى يتمثل فى دهون ونشويات وبروتينات ، والذى تهواه ايضا معظم الميكروبات ، ولكننا لانستطيع ان نعرف الحكمة التى من اجلها اتخذت ميكروبات الكبريت دون غيرها هذا النوع من مصادر الطاقة الا اذا عدنا الى الوراء مئات الملايين من السنين ، لنرى ان المخلوقات الدقيقة التى نشات مع نشاة الحياة على الارض قد حورت كيمياء حياتها لكى تتمشى مع الظروف القاسية التى اوجدتها فيها الحياة .



بكتيريا الكبريت ، وقد ظهر جزء من جسمها ، وهدبها الطويل الذى تضرب به كالسوط فى المحاليل الغذائية ، فيدفعها كطائرة نفاثة فى عالمها الدقيق « مكبر ٣٦ الف مرة »

لم يكن للاوكسجين فى ذلك الوقت من وجود ، فسارت كيمياء حياتها بدون هذا الغاز الذى يشعل اكسير الحياة فى كل المخلوقات الاخرى ، وبقيت حتى ذلك اليوم وهى ترى فى الاوكسجين عدوها اللدود ، فاذا تعرضت له ، توقف نشاطها ، ليطويها الموت فى رحابه !

ونشات على الارض ، ولم يكن سطحها ولا مياهها قد برد بعد ، فتاقلمت فى هذه البيئة الحارة ، واستمرت حياة انواع منها حتى اليوم لاتهوى العيش الا فى الينابيع الحارة ، او المياه الجوفية الساخنة ، التى لايتحمل درجة حرارتها اى مخلوق آخر .. فنراها – اى بعض ميكروبات الكبريت – تعيش فى درجة حرارة لاتقل عن ٥٥ درجة مئوية واحيانا تصل الى ٧٠ درجة ٠٠ فى حين انه لو ارتفعت درجة حرارة الانسان الى ٤٣ او ٤٤ درجة مئوية ، فانه لابد هالك ٠

ومن تاريخ نشاة الحياة على الارض فى الازمنة الغابرة ، يتبين لنا ان المخلوقات الدقيقة التى بدأت بها الحياة بدايتها كان لابد لها ان تسلك طريقا آخر غير الذى نعرفه اليوم فى حياتنا ٠

ولكى اوضح اكثر ٠٠ فان حياة الكائنات الدقيقة اليوم ميسرة نسبيا ، فامامها مئات الالوف من انواع المخلوقات الاخرى بما فى ذلك الانسان ، ومن اجل هذا ، اصبحت تتطفل عليهـــا وتصيبها بالامراض ، او تعيش رمامة على بقاياها عندما يطويها الموت ، فتحيلها الى صورة متحللة ٠

وبطبيعة الحال ٠٠ لم يكن لهذه الانـــواع من المخلوقات الراقية من وجود فى الازمنة الغابرة ، وكان لابد للميكروبات الاولى ان تبحث لها عن مصدر آخر من مصادر الطاقة ، فتخلقت كيمياء حياتها وتحورت بطريقة شاذة لتساير الوسـط الذى تعيش فيه آنذاك ٠٠ لم يكن هناك اوكسجين فعاشت بدونه ، كان هناك كبريت ٠ فعاشت على مركبات الكبريت ٠ كان هناك نشادر وايدروجين ، فاتخذتهما انواع اخرى كسبيل من سبل الحياة ، لكى يعطيها طاقة تحيا بها ٠

وتطورت المخلوقات الدقيقة الاولية ، وسار طوفان الحياة يشق طريقه عبر مئات الملايين من السنين ، الى ان جاء الانسان فى نهاية المطاف ، وبالاخص انسان القـرن العشرين ، لكى يكشف لنا عن سر وجود ميكروبات الكبريت وغيرها ، لتدلنا على البداية التى بدات بها نواة الحياة على كوكبنا قديما

وميـــكروبات الكبريت والنيتروجين والايدروجين والحديد لازالت تعيش حتى اليوم ، كما كانت تعيش بالامس البعيد ٠٠ لتحكى لنا قصة بداية الحياة

فاليوم يتواجد الاوكسجين فى الهواء والماء وبين حبيبات الثرى ٠٠ وكان لابد ان تبحث ميكروبات الكبريت عن مكان تختبىء فيه بعيدا عن هذا الغاز الذى يقتلها ويحيينا !٠٠ لهذا نراها تنمو وتزدهر فى المياه الملوثة ، التى غاب اوكسجينها نتيجة لاستهلاكه بميكروبات أخرى تهـــوى الاوكسجين كما نهواه ، وتترك هذه الميكروبات الميدان لبكتيريا الكبريت ، لكى تصول فيه وتجول باعداد رهيبة ، وتحس انف الانسان بروائح غريبة تنطلق من المياه الراكدة والملوثة ، نتيجة لعمليـــات كيميائية لاهوائية تحدث هناك ٠

واحيانا تكشف عن وجودها فى آبار البترول – بعيدا عن الاوكسجين – وعلى عمق يقدر بآلاف الاقدام ، او نراها تدفن نفسها فى طين البرك والمستنقعات ، حيث يطيب لها الحيـاة هناك بعيدا عن عدوها اللدود – غاز الاوكسجين ، فاذا حدث ونفذ اليها فى مخابئها الارضية ، توقفت حياتها الى حين ، فاما ان تعود الظروف الملائمة ، لتنشـط من جـديد ، او لاتعود ، فيطويها الموت ٠

●

نستطيع الآن ان ننفذ الى لب الموضوع ، ونعود الى قصة التآكل فى محركات الطائرات نتيجة لوجود هذا الميكروب فى خزانات وقودها ٠

من المعروف ان بعض خزانات وقود الطائرات ليست كلهـــا وقودا بل ان الوقود يخزن فوق طبقة معينة من الماء به نسبة ذائبة من الاوكسجين وفى هذا الماء عاشت بعض الميكروبات الهوائية التى تعتمد على هذا الغاز فى حياتها ، وبمرور الوقت ، ينضب معين الاوكسجين ، وتصبح الظـروف لاهوائية ، وهـذا ماتهواه ميكروبات الكبريت ، فتبدا فى نشاطها ، وتجد امامها مادة عضوية متحللة من بقايا الميكروبات التى ماتت ، زيادة على

مركبات الكبريت المؤكسدة (اى بها اوكسجين فى جزئياتها) ، وعلى هذه المركبات تقوم بعمليات حيوية تحصل منها على طاقتها ، وتحولها الى صورة مختزلة (اى مركب كبريتى ليس به أوكسجين) ، يتطاير على هيئة غاز كريه الرائحة (كبريتيد الايدروجين) ، نشمه فى انبيض الفاسد او المياه الكبريتية ، ويتصاعد هذا الغاز من المياه الراكدة أسفل الوقود فيتخلله ، ويتلوث به الوقود ، وعندما تعبا به الطائرات ، يهاجم الغاز المحركات المعدنية ، ويحولها الى كبريتيد المعدن ، وهى مادة هشة لاتمت الى صلابة المعادن فى قليل او كثير ، وتكون النتيجة انفصال كبريتيد المعدن على هيئة رواسب دقيقة ، تتخلل المحركات ، فتصيبها باحتكاك وتآكل ، واحيانا اخرى تسد الفتحات الدقيقة ، ومن هنا يحدث الخلل فى آلية الطائرات المحلقة ، فتضطر الى هبوط سريع فى اقرب مطار .

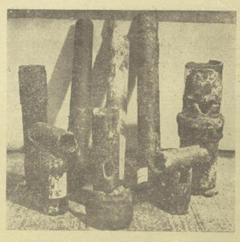
وكان من الطبيعى أن يجد العلماء لمثل هذه المشاكل الحلول المناسبة ، فاول مايطرا على البال ، ان تغير مياه الخزانات كل بضعة اسابيع ، حتى نقطع على ميكروبات الكبريت الظروف الملائمة ، الا ان هذا الاقتراح صعب التنفيذ ، وباهظ التكاليف لهذا اتجهت البحوث الى ايجاد مادة مناسبة توقف نمو هذه الميكروبات ، وتوصل العلماء الى املاح الكروم التى تضاف الى الماء بتركيز ضئيل ، فتوقف نموها ، كذلك توصل كاتب هذا المقال الى اربعة مركبات عضوية رخيصة الثمن ، تستطيع ان تقتلها ان اضيفت الى الماء بتركيز يصل إلى خمسة أجزاء فى كل مليون جزء من الماء !

●

الا ان الخسارة الفادحة التى تحل بالعالم من جراء نشاط هذه الميكروبات ، تكمن اساسا فى المنشآت المعدنية المدفونة فى باطن الاراضى الرطبة ، او التى يتخللها الماء ، ومن ذلك شبكات أنابيب المياه النقية ، وانابيب المجارى ، والخزانات الارضية ، وانابيب البترول .. الخ

كثيرا مايذكر عامة الناس تعبيرا هو اقرب الى الحقيقة العلمية التى لمستها البحوث اخيرا .. فيقال « الارض تآكل الحديد » أو بمعناها العلمى Corrosive Soil والواقع ان الارض وحدها لاتاكله ، انما يحدث التآكل نتيجة لظروف ارضية ، بعضها ميكروبى او كيميائى او طبيعى (صدا) او كهربى ، والذى يهمنا هنا فى موضوعنا هو الجانب الكبير الذى تلعبه ميكروبات الكبريت فى المنشآت المعدنية المدفونة فى باطن الارض التى لايتخللها الاوكسجين .

دلت البحوث فى أنحاء متفرقة من العالم على ان هذه الميكروبات تقوم بدور خطير فى تآكل المعادن المدفونة ،وخطورتها تمتد الى كونها تستطيع ان تقوم بالدور الكيميائى والحيوى والكهربى فى التآكل .. فطبيعة حياتها تتطلب منها ان تاخذ الايدروجين المتجمع على سطح المعدن ، لكى تختزل به مركبات الكبريت المؤكسدة ، ونتيجة لذلك تسرى دائرة كهربية ضعيفة على سطح المعدن لكى تعوض الايدروجين المسحوب ، فيذوب المعدن فى منطقة ، ليترسب على الاخرى .. اضف الى ذلك العامل الكيميائى الذى يتمثل فى اطلاق غاز كبريتيد الايدروجين فهو



عينات من الانابيب ، التى تهاوت تحت سطوة الميكروب ، وظهرت بها فجوات يطلق عليها سل الحديد !

يهاجم سطح المعدن ، ويحيله الى كبريتيد الحديد ، وهى مادة هشة مترسبة ، ليست لها متانة الحديد .. ثم ان كبريتيد الحديد يقوم بدوره بعمل دائرة كهربية ثانوية تزيد من تآكل المعدن .. وكل هذه الظروف مجتمعة تسير على مدى سنوات قليلة ،فاذا الانابيب تنهار ، وتصاب بفجوات يطلق عليها احيانا اسم « سل الحديد » (انظر الصورة) اسوة بما يحدث فى رئة الانسان من فجوات وتدرن ، نتيجة لوجود ميكروب السل ، وكانما القصة قد تكررت بحذافيرها بين انسان وحديد ، لافرق فى الاعراض بين هذا وذاك اللهم الا ان الانسان حى ، والحديد جماد ، ومع هذا فقد تخصصت الميكروبات تخصصا دقيقا ، فهذا يهاجم انسانا ، وذاك يهاجم حديدا !

والواقع انه لم تجر بحوث فى جمهوريتنا حتى الآن لتتناول هذه المجموعة من الميكروبات ، وقد بدا كاتب المقال فى اجراء بحوث تستهدف الكشف عن سر انفجار الانابيب المدفونة فى باطن الارض والتى تسبب فيضانات من المياه تملا الشوارع بالمياه النقية او مياه المجارى ، فربما كانت هناك علاقة قوية بين هذه الظاهرة وبين تلك الميكروبات .

ومهما يكن من امر .. فان مايجرى الآن من بحوث فى العالم انما يوجه تهمة تآكل المعادن المدفونة الى ميكروبات الكبريت .

فى كاليفورنيا مثلا ، تعرضت انابيب الصلب لتلك هذه الميكروبات التى كانت تعيش بجوارها على عمق يتراوح مابين ٩٠٠ ـ ٧٠٠٠ قدم ، وانهارت الانابيب بعد اربع سنوات فقط !

وفى بنسلفانيا واوهايو ونيويورك ، اجريت احصائية عن التدمير الميكروبى الذى لحق بخطوط الانابيب ، فتبين ان مابين

٢٠ – ٩٧٪ منها قد اصابه سل الحديد ، وان سرعة تآكلها تتوقف على طبيعة الارض التى يعيش فيها الميكروب ·

وكثيرا ماسجلت حوادث مماثلة فى الخزانات المعدنيـة الملاصقة لسطح الارض ، مثل خزانات الوقود والمياه والكيماويات السائلة ، وتسبب عن ذلك انفجارات رهيبة ، وبالبحث عن السر ، تبين ان ميكروبات الكبريت ، قد لعبت الدور الاساسى فى ذلك ·

وليس الامر مقصورا على ماتقوم به هذه الميكروبات من تدمير فى الطائرات والانابيب والمنشآت المعدنية الاخـرى ، ولكنها تتعداه الى بعض صعوبات تظهر بين الحين والحين فى عمليات استخراج البترول الخام من باطن الارض ، فاحيانا مانعوق نفـاذ البترول من مسام الارض نتيجة لنشاط واطلاق غاز كبريتيد الايدروجين الذى يتحد باملاح المعادن الذائبة فى جوف الارض ، فتترسب على هيئة دقائق صـغيرة ، تسـد المسام الارضية ، وتفوت على العالم جزءا من هذه الثروة الهائلة ·

●

على ان تدمير هذه الميكروبات لايقتصر على المنشآت المعدنية ، ولكنه يسبب مشاكل اخرى للصناعات والمخلوقات الحية ·

من المعروف مثلا ان زراعة الارز تحتاج الى كميات كبيرة من المياه ، وتصبح الارض ـ نتيجة لذلك ـ طينية غير مسامية ، مما يسـاعد ميـكروبات الكبريت على النمو بمعزل عن الاوكسجين ، فتنشط نشاطا غير عادى ، وتبدأ فى عملهـا التدميرى ، فتطلق غاز كبريتيد الايدروجين ، الذى يهـاجم نباتات الارز ويخنقها ، ومن حسن الحظ ، ان البحوث قـد توصلت الى ان اضافـة سماد النترات الى هذه الاراضى ، يحد من نشاط تلك الميكروبات ·

ثم لنذكر هذه الحادثة ، لكى ابين الى اى مدى يـذهب ميكروب الكبريت فى عمله التدميرى فى الاحياء البحرية ·· فعلى طول خليج والفيس فى جنوب غرب أفريقيا ، يستيقظ الناس فى القرى والمدن الواقعة على طـول الخليج ، والى داخـل القارة على صوت انفجارات مكتومة تحدث فى البحر ، فيتغير لونه الى السواد ، وتنتشر رائحة كريهة الى داخل القارة ، وتحيل المنشآت المعدنية المقامة على الارض الى اللون الاسود الحزين ، وفوق كل هذا ، يجدون كميات هائلة من الاسماك والاحياء البحرية الميتة ملقاة على طول الشاطىء ، ويقال ان ارتفاعها فى بعض الاحيان يبلغ قامة رجل ·· هذا بالاضافة الى ظهور جزر كبيرة من الطين تطفو لعدة ساعات ، ثم تختفى فى البحر ·· وبعد ايام تهدأ الامور ، ولكنها تعود بعد سنوات الى الظهور من جديد ·

كل ذلك يعود الى بكتريا الكبريت ·· فهناك مساحات هائلة من الطين قدرت بحوالى خمسة آلاف ميل مربع تربض فى قاع الخليج ، وتحت الطين تعيش الميكروبات وتتـكاثر ، ونتيجة لنشاطها تطلق غاز كبريتيد الايدروجين الذى يكسب الطين لونا اسود (لوجود نسبة معدنية فيه) ، وبمرور السنين تتجمع كميات هائلة من ذلك الغاز ، الى ان ياتى الوقت الذى يضغط على جزر الطين المدفونة ضغطا شديدا ، يؤدى الى انفجارها ، وما ينبع ذلك من دمار ، سواء فى الاحياء البحرية او على اليابسة ، لدرجة ان الساعات التى يضعها النـاس حول معاصمهم ، كانت تتحول الى اللون الاسود ، لاتحاد معدنهـا بغاز كبريتيد الايدروجين !

ولقد ذكرت مجلة التايمز منذ عدة أعـوام ان السـفن والمنشآت ذات الدهانات البيضاء الجميلة ، والتى كانت ترسو فى بعض موانىء انجلترا ، كان لونها يتحـول الى اللون الاسود الحزين ، وقد عزت المجلة هذه الظاهرة الى تلوث مياه الشواطىء ، ولكن حقيقة الامر تعود الى انواع من ميكروبات الكبريت عاشت بكثرة فى مياه الموانىء الملوثة ، لغيـاب الاوكسجين ، واطلقت الغاز ، الذى كان يهـاجم الدهانات البيضاء ، ويحيلها الى لون اسود ، نتيجة لدخول بعض المعادن فى هذه الدهانات ·

●

ومما يذكر ايضا ان اهالى مدينة فينيسيا بايطاليا ، قـد اختصروا الطريق ، ودهنوا القوارب التى تسبح فى قنوات المدينة (الجندولا) بلون اسود حزين ، فكل لون جميل لامع ، لابد ان يتحول الى لون قاتـم ، نتيجة لوجـود ميكروبات الكبريت ، التى تطلق غاز كبريتيد الايدورجين ، فيهـاجم الدهانات البيضاء !

ويعزى اللون الذى يتميز به البحر الاسود الى جيوش رهيبة من بكتيريا الكبريت تعيش فيه ، وتطلق ذلك الغاز الكريه الذى يتحد باملاح المعادن ، فتتحول الى رواسب دقيقة ، تبقى معلقة فى المياه ، وتكسبها لونا اقرب الى السواد !

ومن بعض مصانع الورق ، جاءت بعض تقارير تشـير الى حدوث ظاهرة غريبة فى عجينة الورق ، اذ يحدث احيانا ان يتغير لونها الى السواد !·· واظهر البحث العلمى ان المسئول عن ذلك نوع من بـكتيريا الـكبريت ، عاش فى العجينة ، وتناول مركب الكبريتيت الذى كان يضـاف الى الخليط ، ليختزل مابها من مواد ملونة ، لتصبح ناصعة البياض ·· جاء الميكروب واختزل الكبريتيت الى كبريتيد الايدروجين ، وانطلق الغاز ، واتحد باملاح المعادن الموجودة ، وحولهـا الى اللون الاسود ·

ومشاكل هذه الميكروبات بعد ذلك كثيرة ·· ويضيق المجال هنا عن التعرض للمزيد ·· وكل مايهمنا هو ايجاد حلول لها وقد توصلت فى بحثين مستقلين الى ايجاد مادتين تقتلان جميع انواع تلك الميكروبات فى تركيزات قليلة ·· وبسبيل تطبيق ذلك فى جمهوريتنا ·

●

هذا هو الوجه السيىء لميكروبات الكبريت ، ومعنى ذلك ان لها وجها آخر حسنا ، قد يكون له مجال آخر غير هذا المجال ·

تطور الموسيقى العربية

بقلم الدكتورة
سمحه الخولى



إن هذا المؤتمر الذى يجمعنا هنا لتدارس شئون الموسيقى العربية ضمن اطار تبادل التقدير للقيم الثقافية الشرقية والغربية ليعد من المعالم الهامة فى تطور التفكير الموسيقى العربى فى عصرنا ، ومن الطبيعى أن يقودنا - بحكم تداعى المعانى - الى التفكير فى المؤتمر الدولى الأول للموسيقى العربية المنعقد فى القاهرة سنة ١٩٣٢ ، والذى كان كذلك من المعالم الهامة للموسيقى العربية فى تلك الفترة ، وهذا يدفعنا الى أن نتساءل : فى أى طريق اتجهت الموسيقى العربية فيما بين هذين المؤتمرين ؟ وما هى المعالم الكبرى على هذا الطريق ؟ وللاجابة على هذا السؤال نستعرض فى ايجاز مراحل تطور التفكير الموسيقى خلال هذه الفترة القصيرة التى لا تعدو ثلث القرن ، لنخرج من هذا العرض بتسجيل لأهم الظواهر التى تستحق عناية المؤتمر ، وذلك مع محاولة للربط بين مراحل التطور الموسيقى وبين التحول الاجتماعى الكبير الذى تعيشه المجتمعات العربية فى هذه المرحلة الخصبة من تاريخها .

●

لقد كان مؤتمر سنة ١٩٣٢ أول محاولة جدية لتخطيط منهج العلم على الموسيقى العربية لاخراجها من طور التواتر الشفوى والممارسة العملية - الذى طال توقفها عنده - الى طور البحث والتسجيل والحصر العلمى والتدوين الدقيق . وفى الفترة التى عقد فيها ذلك المؤتمر لم تكن مشكلة اللقاء العنيف (غير الممهد) مع الحضارة الغربية ، بتأثيرها على القيم الموروثة ، بادية المعالم بعد فى ميدان الموسيقى ، ولذلك كانت أعماله وأبحاثه مركزة على الموسيقى العربية بمفهومها الطبيعى الذى يشمل الموسيقى الفنية الكلاسيكية (البشارف والسماعيات والموشحات وما اليها) وتشمل الموسيقى الفلولكلورية (الألحان والأغانى الشعبية) . (وهذا التحديد لمعنى الموسيقى العربية هو الذى أقصده من استخدام اصطلاح موسيقى عربية فى كل ما سأقوله هنا) .

واهم انطباع تتركه أعمال ذلك المؤتمر فى نفس من يدرسها اليوم هو شعور مجسم بأن أبعاد السلم العربى كانت موضع جدل عنيف ولم تزل تخضع

لمقاييس ذاتيـة غير موضـوعية ، ولذلك اقترحت دراسات علمية لتكون الفيصل فى أمر هذا السـلم الذى درجت الشعوب العربية على ممارسته خـلال قرون طويلة ، ومن الحقائق اللافتة للقارىء اليوم تعدد مقامات الموسيقى العربية المستعملة حينئذ حتى لتكاد تبلغ المائة ، وتشعب الأدوار الايقاعية ووفره نماذجها المركبة ·

ويكاد يعاصر المؤتمر حدث له أهميته البالغة وهو من أبرز معالم التطور الموسـيقى ، ففى الثلاثينيات **بدأ غرس نواة التعليم الموسيقى فى مصر** بادخـال مادة الموسيقى ضمن مناهج التربيـه عن النمـاذج الأوروبية بطبيعة الحال مع شىء من الملاءمة للبيئة · ثم استمر التوسع بعد ذلك فى نشر التعليم الموسيقى مما اقتضى انشاء معهدين عاليين ثم دور متوسطة لتخريج معلمى التربية الموسيقية ·

وبعد قرابة ربع قرن بدت الحاجة الملحة الى **عقد حلقه بحث الموسيقى العربية** فى القاهرة تحت وطأة التحول الاجتماعى السريع ، وتغلغل آثار الغرب فى حياتنا تغلغلا زلزل القيم الموروثة وخلق صراعا حضاريا حادا ، انعكست آثاره على الموسيقى بجـلاء ، فى الحيرة البادية بين الموسيقى العالمية (الغربية) التى بهـرت الانسـان الشرقى بامكانياتها التعبيريه الضخمة ، وان لم يسهل عليه تقبلها ، وبين موسيقاه الموروثة التى تزعزعت ثقته بها نتيجة لقرار (خاطئ) ولكنه مع ذلك يتشبث بها كجزء من كيانه الوجدانى ، ومن الواضح أن الشعوب العربية تتجـه فى هـذا العصر بخطى واسعة نحو الأخذ بأسـباب التطور الصناعى ، بما يفرضه من قيم مادية وفكرية غريبة عن البيئة العربية ، ولكنها بطبيعتها أيسر تقبـلا بكثير من القيم المعنوية الشديدة الالتصاق بالبيئة والتقاليد ، ومن هنا نشأ الفصام بين عالم العقل والعاطفة وامتد الصراع الى الفنون فى صورة رفض القيم الجديدة الغريبة عن البيئة ، مع عدم الاكتفاء فى الوقت نفسه بالقيم التقليدية المحلية ·

وهكذا يبدو أن جو الوئام بين المجتمع وموسيقاه الموروثة ، وهو الذى سيطر على أغلب أبحاث مؤتمر سنة ١٩٣٢ قد تبدد الى غير رجعة واتخذت مشاكل الموسيقى العربية فى فترة التحول التى عقدت فيها حلقة البحث (سنة ١٩٥٧) طابعا جديدا يتسـم بكثير من القلق والتوتر مما ظهر أثره فى التصرف فى شتى الاتجاهات نتيجة للفراغ الناشىء عن خلخلة القيم الفنية والمعنوية ، وهو فراغ ليس هنـاك ما يملؤه فلم تتبلور بعد الموسيقى الجديدة التى تستطيع أن تفى بالاحتياجات الجمالية والوجدانية للانسان العربى الجديد بتفتحه الثقافى ونهضته العلميـة والفكرية ومساهمته الايجابية فى التيار الانسانى العام ·

وفى ظل هذه الظروف الحضارية الدقيقة عقدت حلقة بحث الموسيقى الغربية وهى لذلك من المعالم اللافته على طريق الموسيقى العربيـه فيمـا بين المؤتمرين · ولقد فرضت فكرة تطوير الموسـيقى العربيه نفسها على ابحاث تلك الحلقه ، ولذلك تدور أغلب تلك الأبحاث فى اتجاه التطوير الذى يتمثل فى محاولات لتبسيط تدوين المقامات ، واختصار عددها ، والبعد عن الازدواج فى تسمية المقـام الواحد ، وتلخيص أهم الأوزان تلخيصـا كبيرا ، والتفكير فى تطوير آلات الموسيقى العربية والبحث فى احتمالات تطعيم صيغ الموسيقى العربية Form ببعض عناصر البناء فى الموسيقى الغربية ، ثم البحث فى الامكانيـات النظرية لادخـال الهـارمونية والكنترابنطة والتوزيع الآلى فى التأليف الموسيقى العربى · وقد خفتت من أعمـال هذه الحلقة أصداء الجدل الحاد حول استعمال السلم العربى المعـدل (ذى الأربعة والعشرين ربعا متساويا) ، رغم مجافاته للواقع العلمى الطبيعى وذلك اذعـانا لحـكم الواقع العملى على مر الأعوام ·

وقد سار واقع الحياة الموسيقية فى مصر ، منذ هذه الحلقـة بخطوات أسرع بكثير مما تنبىء به دراساتها ، ومن أبرز هذه الخطوات **انشاء المعهـد القومى العالى للموسيقى (الكونسرفتوار) بالقاهرة** سنة ١٩٥٩ لتخريج عازفين ومغنين ومؤلفين « طبقا للمستويات العالمية » (الغربية) كما أنشىء به أخيرا قسم لدراسات تخصص الموسيقى العربية ·

وليس الكونسرفتوار أول معهد موسيقى عال فى الجمهورية العربية المتحدة تشمل مناهجه دراسة التراث العالمى والعربى جنبا الى جنب ، فمعـاهد التربية الموسيقية قد ذهبت الى شىء من هذا الجمع بينهما من قبل على نطاق ضيق غير أنه يمثل مرحلة جديدة تتسم بمحاولة الارتقـاء بدراسـات الموسيقى العالمية الى مستوى أعلى من أى تعليم موسيقى سابق

فى البلاد يؤهل خريجيه لاحتراف تلك الموسيقى فى شتى مجالات العزف للآلات الأوركستراليه المختلفه ، والغناء الاوبرالى ، والتأليف الموسيقى . وقد كان طبيعيا أن تقرر فيه دراسة نظريات الموسيقى العربية والموشحات اجباريا على كل الطلاب مهما كانت فروع تخصصهم ، فهم يتلقون هذه الدراسات العربية جنبا الى جنب مع الصولفيج والهارمونية والتحليل الموسيقى الغربى وتاريخ الموسيقى . وعندما افتتح به قسم للتخصص فى دراسات الموسيقى العربيه وضعت مناهجه بحيث تجمع بين التعمق فى الموسيقى العربية (نظريا وعمليا) وبين دراسه جيده لأساسيات الموسيقى العالميه (الصولفيج والهارمونية والكنترابنط والتحليل وتاريخ الموسيقى) .

وخلاصة القول ان المرحلة الجديدة التى تتجسم فى هذا المعهد تحاول أن تلغى الانفصال السابق فى الدراسات الموسيقية وتقضى على فكرة عزل كل نوع منها عن الآخر فى معاهد أو أقسام قائمة بذاتها وغير متداخلة ، ولعل هذا الانفصال بين الفنيين مسئول الى حد كبير عن الانقسام المتطرف فى وجهات النظر الموسيقية : اما الى تعصب متزمت للموسيقى العربية يعتبر الموسيقى الموروثة صالحة لكل زمان ومكان ويرفض الاستفادة بخبرات الموسيقى العالمية ، واما الى تحيز شديد للموسيقى العالميه يبلغ حد انكار التراث العربى والتشكيك فى أهميته . وأملنا أن نجنب الأجيال القادمة هذين الموقفين المتطرفين لكى نمهد الطريق لنمو موسيقى صحيح متفاعل مع التطور الثقافى والاجتماعى .

وتجربة الجمع بين اللغتين الموسيقيتين تحت سقف واحد ، أو على الأصح فى وعى الطالب الناشىء، بمثل هذا العمق، ما زالت تجربة جديدة يصعب الحكم على نتائجها فى التطبيق ، ولكنها فى اعتقادى خطوة طيبة على طريق التخفيف من حدة الفصام والتوتر ووسيلة عملية للوصول الى التوفيق بينهما . فعن طريق التزاوج والامتزاج بينهما تتولد لغة موسيقية جديدة تخرج بالموسيقى العربية من الاقليمية الى العالمية .

ولا يفوتنا هنا أن ننوه بالمغزى النفسى والاجتماعى البعيد لهذا التطعيم والتداخل بين اللغتين فى مناهج التعليم الموسيقى المتخصص ، فان وضع الموسيقى العربية موضع المساواة فى حياة الطالب مع أرقى الدراسات الغربية ، والزامه بها كعنصر اجبارى فى تكوينه الموسيقى ، من شأنه ان يعيد الثقة بها، ويؤكد فى نظر الاجيال الناشئه قيمتها الفنية ، كما أنه فى الوقت نفسه يشكل تحدياً خطيرا لعلماء الموسيقى العربية وأساتذتها اذ يفرض عليهم أن يتناولوها تناولا علميا ممحصا فيه من العمق والوضوح ما يقنع الطالب الذى تفتح لقيم فنية جديده . وان هذا الاحتكاك بين اللغتين الموسيقيتين داخل قاعات الدرس بالكونسرفتوار ، وداخل نفوس موسيقيى المستقبل ليعد من المعالم الهامة على طريق تطور الموسيقى العربية .

●

لا شك أن هذا كله يبدو بالنسبة لأوضاع الموسيقى التى طرحت للبحث فى مؤتمر سنه ١٩٣٢ طفره كبيرة ، وإذا كانت بلادنا قد نجحت فى تحقيق طفرات اوسع فى مجال التقدم العلمى والاجتماعى ، الا ان الطفرات فى ميادين الفنون لها دقتها لانها تتصل بمعنويات الشعوب ــ وهذا المؤتمر هو فرصتنا لتدارس الأوضاع الجديدة للموسيقى العربية أثر هذه الطفرة الكبيرة .

ان الموسيقى العربية تكافح اليوم لمسايرة الحياة وتسعى لتجد مكانها فى النمط الجديد لحياة الشعوب العربية . تتجاذبها فى هذا الكفاح تيارات عنيفة ومتعارضة ، تحجب الرؤية الواضحة خلال عملية التطوير التى ستثبت فيها الموسيقى العربية مدى صلاحيتها للاستجابة للاحتياجات الجمالية والوجدانية للانسان العربى المعاصر .

ولن أدخل هنا فى مناقشات نظرية للتيارات المتعارضة التى تتصارع فى حياتنا الموسيقية بل سأتناول الموضوع من زاوية عملية حية هى زاوية التعليم الموسيقى ، فهو من أخصب ميادين التطوير فاعلية . ولعل تجربتى فى التعليم الموسيقى فى مصر على مستوياته المختلفة ، من الطفولة الى معاهد التعليم المتخصص ، تسمح لى بأن أعرض على حضراتكم بعض الظواهر التى تدل على اتجاه تطور الموسيقى العربية كما يبدو من خلال ممارسة التعليم، ولن أكتفى بمجرد التسجيل لتلك الظواهر بل سأتبعها بمقترحات أطرحها على حضراتكم للتدارس فى شأنها :

الموسيقى العربية فى مراحل التعليم العام :

١ ـ تبدأ صلة الطفل بالموسيقى فى المرحلة الابتدائية عندما يلقن أوليات الموسيقى العالمية ، قراءة وتدوينا وغناء ، وذلك عملا بمبدأ تربوى معروف هو البدء بالبسيط ثم التدرج الى الأعقد ، على اعتبار السلم الكبير الغربى أبسط فى درجاته ، وبناء على ذلك تلتزم أبعاد هذا السلم فى الغناء والصولفيج فى هذه المرحلة . غير أنه قد ثبت بالتجربة المتكررة عند اجراء اختبارات الاستعداد الموسيقى أن نسبة كبيرة من الأطفال تميل الى غناء أبعاد السلم العربى بالسليقة فيخفضون الدرجة الثالثة والسابعة عنهما فى السلم الكبير (الماجور) ، ويجد كثير من معلمى المرحلة الابتدائية صعوبة فى التغلب على هذا الغناء الذى يعتبرونه « خطأ » ويستعينون على تصحيحه بالبيانو ..

وهذا يدل على أننا فى اقتباسنا لمناهج التربية الموسيقية (وحتى لاختبارات الاستعداد الموسيقى) لم نطورها تطويرا جذريا يراعى اعتبار الوراثة المتأصلة فى الطفل العربى ، ولا بد **من اعادة النظر فى طرق تدريس الموسيقى للأطفال على ضوء أبحاث تجريبية فى التربية الموسيقية** لاستنباط أوفق الطرق الملائمة فى هذه المرحلة الحساسة من حياة الطفل والكفيلة بأن تعطى فى النهاية احساسا موسيقيا مرهفا يتقبل اللغتين الموسيقيتين معا بسهولة ودون تنافر .

٢ ـ يجب أن تبدأ خبرة الطفل الأولى بالموسيقى مرتبطة بجذوره المحلية الشعبية ، فالطفل الأوربى ينشد فى المدرسة أناشيد الطفولة والأغانى الشعبية الموروثة التى تغرس فى نفسه ارتباطات بيئية وتاريخية لها قيمتها الكبرى فى وضع أساس الارتباط الروحى بين الطفل وبين تراثه الجماعى وروح قومه ، أما فى مصر فان الأغانى الشعبية لا نصيب لها فى مرحلة التعليم الابتدائى لأنها لم تدون بعد وما زالت بسبيل الجمع(١) .

ولذلك أقترح عقد حلقة بحث لانتخاب عناصر التراث الشعبى الملائمة للطفل فى المرحلة الابتدائية ، وبناء على نتائجها يوضع كتاب يضم الأغانى الشعبية العربية يعد اعدادا فنيا متدرجا ليفى بالأغراض التعليمية خلال مراحل النمو الموسيقى للنشء ، لأنه من المؤلم أن نغذى أطفالنا فى دور الحضانة وبعض المدارس الابتدائية بأناشيد للطفولة أجنبية تغنى بكلمات أجنبية ..)

٣ ـ آلة الموسيقى التى تؤثر فى تكوين الذوق الموسيقى فى دور الطفولة . وقد استقر الرأى فى مصر منذ بضعة أعوام على استخدام الأكورديون فى دور المعلمين المتوسطة التى تخرج معلمى المرحلة الابتدائية ، ومهما تكن الأسباب العملية التى تبرر استخدام تلك الآلة ، الا أنها تشكل خطرا خاصا على الأذن الموسيقية الشرقية ، فهى تفرض هارمونيات معينة لا داعى لغرسها فى وعى الطفل بهذا التركيز ، **ولا شك أن الحل الأمثل هو استخدام آلة من آلات الموسيقى الراقية تكون قادرة على أداء أبعاد الموسيقى العربية والعالمية على السواء** ليتيسر للمعلم أن يفتح وعى الطفل على مواطن الجمال فيهما معا .

٤ ـ تدرس الموسيقى للشباب فى المرحلة الثانوية ضمن اطار الخبرات العملية (الهوايات) ، وهذه بطبيعة الحال سن متقدمة جدا على البدء بتعلم العزف تعليما مثمرا حتى كهواية ، كما أن الملاحظ أن الطلاب يتزاحمون الآن على تعلم الآلات السهلة لعزف موسيقى الجاز والموسيقى الراقصة مثل الأكورديون والماندولين والجيتار (بطريقة بدائية) ، وهناك عزوف ملحوظ عن تعليم الآلات المهذبة ، الشرقية والغربية على السواء فى هذه السن .

وللموسيقى فى مرحلة المراهقة وظيفة نفسية وفنية هامة ، وهى التى تنتهى بعدها صلة الشباب الرسمية بالتربية الموسيقية ، ومثل هذا العزف لا يتيح للموسيقى أداء هذه الوظيفة .

لذا ينبغى أن توجه مناهج الموسيقى فى هذه المرحلة الى العناية بالاستماع الواعى للموسيقى بأوسع مفاهيمها ، عالمية وعربية على السواء ، لتنمية روح التذوق والنقد عند الطالب ، مستمع المستقبل.

فاذا نجحت المدرسة فى أن تغرس فى نفسه بعض القيم الموسيقية الصحيحة فانه مع ذلك يتعرض لتيارات مضادة من الخارج تغشى على ما قد تغرسه فيه المدرسة من احساس موسيقى سليم .

(١) أنشىء مركز الفنون الشعبية بالقاهرة سنة ١٩٥٧ ولذلك لم يتمكن فى هذه السنوات من سد هذه الثغرة الواضحة

الهوة بين المدرسة والحياة :

اذا كان هدف التربية الموسيقية تنمية القدرة على تذوق الموسيقى الجيدة في كل صورها فان الحياة الموسيقية عندنا لا تسير في نفس الخط • فالاذاعة والتلفزيون هما أخطر وسائل نشر الموسيقى في عصرنا ، **والسياسة الموسيقية فيهما موجهة الى** العناية بالموسيقى العربية والشعبية، مع بعض العناية بالموسيقى العالمية وتقديمها مع شرح وتحليل ، ولكن هذه احصائية قد تكشف لنا بعض الحقائق المفيدة :

بلغ عدد ساعات الارسال الموسيقى في الاذاعة **(ببرامجها المختلفة) خلال شهر (١) ٧٦١ ساعة ، ٢٩ دقيقة** ، ومجمل ساعات الارسال كله في الشهر نفسه **٢٣٠٢ ساعة و ٢٦ دقيقة** ، أى أن الموسيقى تمثل حوالى **٣٣ ٪ من مجموع ساعات الارسال** •

وكنت أود ان اتمكن من تقديم احصاء داخلى لطريقة توزيعها داخليا فيما بين الموسيقى العربية (بشقيها) والموسيقى العالمية وغيرهما ولكن لم يتيسر الحصول على أرقام دقيقة لذلك ، ولكنى أستطيع أن أذكر أن ابرز ما يلفت في كل تلك الاذاعات العديدة احتجاب **الموسيقى العربية النقية** وندرتها فلا يكاد المستمع يعثر على برنامج من المعزوفات أو الغناء التقليدى القيم في الاذاعة أو التلفزيون الا بمحض الصدفة ، أما الموسيقى العالمية فلا تبثها الا ثلاثة من البرامج التى تسمع على نطاق محدود (البرنامج الثانى ، والأوروبى ، والموسيقى) ونسبتها في ثلاثتهم الى مجموع ساعات الارسال الموسيقى لا تبلغ العشر •

ما هى اذن الموسيقى التى تحتل أمواج الأثير خلال هذه الساعات الطوال ؟ انه الانتاج المحلى السريع من الأغانى العاطفية وبعض الأناشيد الوطنية أو أغانى المناسبات ، ولا شك أنها تغذى حاجة المستمع الى الترفيه الموسيقى بنجاح ولكنها تقدم ذلك الترفيه في صورة باهتة شاحبة فلا تستخدم من مقامات الموسيقى العربية الا عددا ضئيلا ، ولا تعنى عادة الا بالايقاعات المرقصة الرتيبة وألحانها مخلطة بمؤثرات سطحية ، سيئة الاختيار ، من الموسيقى الأوروبية ، وهذا البديل هو الذى آلت اليه لغة الموسيقى العربية ، بكل تراثها المقامى والايقاعى ، وهذا البديل هو الذى يكتسح الحياة الموسيقية وتتقبله الجماهير على انه هو الموسيقى العربية الحقة ، هذا الموقف الشاذ الذى وقعنا فيه ، في المرحلة العابرة فيما نرجو ، **رفعنا** في الترفيه اليومى الخفيف ـ الذى يناظر الكتابة الصحفية السريعة ـ الى مراتب الفن الرفيع واعتبرناه الفن القومى الحقيقى ، ومعروف ان كل شعوب العالم تحتاج الى هذا المستوى الترفيهى الموسيقى ، وأساطينه يتمتعون في العالم كله بالشعبية والشهرة والثراء ، ولكن يعيش الى جانبه دائما المستوى الرفيع الجاد من التأليف الموسيقى ـ **الذى يناظر الأدب الرفيع ـ ولا يطغى أحد الفنين على الآخر ولا يحجبه** ليحتل مكانه •

ووجه الدقة في هذه الأغانى الجديدة بالنسبة لمرحلة التطور الحالية للموسيقى العربية أنها في أغلب الحالات تثير الجماهير على مستوى حسى ، وتخلب الألباب بكلماتها العاطفية المثيرة، وربما كان انتشارها الوقتى الواسع راجعا الى عوامل نفسية واجتماعية تخرج عن النطاق الجمالى البحت لفن الموسيقى •

ولعله من المفيد أن تنعقد **حلقة بحث من علماء الاجتماع والنفسيين وعلماء الموسيقى العرب لتقصى العوامل** الدفينة وراء **انتشار الأغانى العاطفية وعلاقتها بالسن والجنس والمستوى الثقافى والاقتصادى والتنشئة** ، وبذلك يمكننا التغلغل الى صميم العوامل المتحكمة في الذوق الموسيقى للشعب اليوم حتى يتسنى لنا تخطيط المستقبل على اساس نتائج هذه الدراسات •

وهناك اتجاه برز في السنوات الأخيرة في هذه الأغانى الخفيفة نحو « توزيعها » والمقصود بهذا اضافة الهارمونية الى ألحانها ، والملحن الأصلى لا تسعفه ثقافته الموسيقية على القيام بهذا العمل ، ولذا يعهد به الى شخص آخر هو غالبا أجنبى بعيد الصلة بروح الموسيقى العربية ، وأسلوبه في الهرمنة عادة أسلوب سطحى ، وبالطبع تأتى النتيجة في أغلب الحالات ملفقة غير منسجمة ، **لا هى من الشرق ولا من الغرب**• وقد أصبح اجراء ازدواج اللحنين هذا ، **أمرا مألوفا** تعترف به الجهات الموسيقية في الاذاعة والتلفزيون وتقره ، مع **أنه ينبغى التنبه الى أخطار انتشار هذا الأسلوب المهجن الذى يتبع أسهل وأضعف الطرق في تطوير الموسيقى العربية** ، وما يمكن أن يكون له من أثر على الذوق الموسيقى للأجيال الناشئة • والحق أن اضافة الهارمونيات الى ألحان المقامات العربية

(١) شهر اكتوبر سنة ١٩٦٤

أمر دقيق يتطلب علما واسعا بالهارمونية المتقدمة وخاصة الكروماتية ، ليمكن ملاءمتها للمقامات العربية التى تقبل الهرمنة ، ولا شك أن الكنترابنط – فن تعدد الألحان – أنسب لتطوير الألحان العربية من الهارمونية الراسية ٠

من هذا كله يتبين أن الحياة الموسيقية – ممثلة على الأقل فى أجهزة الاعلام – (الراديو والتلفزيون) لا تخدم الهدف الذى تحاول مناهج التعليم الموسيقى تحقيقه ، وللعمل على تخفيف هذا التناقض ، وتحقيقا للتناسق فى الأهداف أقترح :

١ – تخصيص ساعات ثابتة فى الاذاعة وبرامج التلفزيون لاذاعات موسيقية مدرسية يتولاها اخصائيون خبراء يعاونون المعلم فى تحقيق هدفه من نشر الوعى الموسيقى بمعناه الواسع ، وبذلك تسهم الاذاعة والتلفزيون فى رفع مستوى التعليم الموسيقى ودفع التطور ٠

٢ – افساح مجال أوسع لتقديم التراث العربى الأصيل بفرعيه الكلاسيكى والشعبى(١) فى الاذاعة والتلفزيون ٠

٣ – افساح المجال لتعريف الجمهور بالمحاولات الجديدة فى تطوير الموسيقى العربية فى الاطار العالمى ، فهى تكاد تعيش فى عزلة عن هذه الميادين الحيوية لنشر الموسيقى ٠

وسنعود الى هذا الموضوع مرة أخرى ٠

الموسيقى العربية والتعليم المتخصص :

منذ أن افتتحت ببلادنا معاهد التعليم المتخصص أسفرت التجارب عن الافتقار الشديد الى المراجع العلمية للموسيقى العربية : فى نظرياتها ودراسة آلاتها ، ومراجع تاريخها ، ومدونات التراث العربى بشقيه ، ولا بد من العمل على سد هذا النقص الواضح ، كخطوة أساسية للسير فى الطريق الصحيح للتطوير ٠٠ واقترح لذلك :

١) انشاء قسم للدراسات الموزيكولوجية بالجامعة يتولى خريجوه تغذية مراكز الفنون الشعبية ويقومون بالأبحاث التاريخية والعلمية التى تفتقر اليها الموسيقى طبقا للمنهاج العلمى لدراسات الموسيقى المقارنة فى الخارج ٠ ويمكن لهذه الأقسام أن تتولى سد النقص المشار اليه :

أ) **بنشر مراجع منقحة دقيقة للتراث الكلاسيكى** العربى العزفى والغنائى لتكون فى متناول **الدارسين فى ميادين التخصص** ، ويمكن التغلب على صعوبة تدوين المعزوفات بزخارفها وحلياتها المنمقة بالاسترشاد برموز اختصار الحليات التى كان مؤلفو الكلافسان يستخدمونها فى موسيقاهم ٠

ب) بنشر الدراسات المتعمقة فى الموسيقى الفولكلورية وعقد المقارنات بينها فى المناطق المختلفة فى القطر الواحد وفى البلاد العربية ٠

جـ) بتحقيق ونشر مصادر تاريخ الموسيقى العربية ٠

٢) العمل على اصدار كتب دراسية (ميتود) للآلات العربية تكون مبتكرة ونابعة عن ممارسة أصيلة للآلة بالأسلوب العربى الصميم مع الحفاظ على تقاليد الأداء العربى الجميلة ، لا تقليدا لكتب دراسة الآلات الغربية ٠

٣) إعادة طبع مجموعة الاسطوانات التى سجلت فى مؤتمر سنة ١٩٣٢ على نطاق واسع للتداول فى معاهد التعليم الموسيقى والمكتبات فى البلاد العربية٠

٤) التعاون مع منظمة اليونسكو على اصدار مجموعة من اسطوانات الموسيقى الشعبية العربية الأصيلة ، لان بعض ما ظهر منها فى بعض المجموعات الغربية لا يتوخى الدقة العلمية ويعطى عنها صورة غير صحيحة ٠

واذا كانت معايشة الموسيقى العربية واحتكاكها بالموسيقى العالمية فى التعليم المتخصص من أهم دوافع تطورها فلا بد ان تستكمل أسبابه **بتوسيع نطاق دراسات الموسيقى العالمية نفسها فى الاتجاه الذى يمكن أن يخدم تطور موسيقانا ولذا يجب توجيه عناية خاصة لدراسة الكنترابنط** Counterpoint **فى معاهد التخصص لجميع الطلاب** ، وخاصة فى أقسام التاليف بالموسيقى العالمية فى التعليم المتخصص من أهم دوافع الهارمونية – **فى البلاد العربية نظرا لطبيعة موسيقاها**

(١) من حسنات التليفزيون انه يقدم برنامجا ثابتا مدروسا عن الفنون الشعبية ومنها الموسيقى ٠

اللحنية الصرفة وتمشيا مع التطور التاريخي للموسيقى العالمية ذاتها .

والملاحظ أن مناهج الموسيقى العالمية فى العزف ، وكذلك حفلات الكونسير ، عندما تركز اهتمامها على نتاج القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مع أن الأسلوبين الكلاسيكى والرومانتيكى أبعد أساليب الموسيقى العالمية عن روح موسيقانا لاعتمادهما على المقامين الكبير والصغير وحدهما وغلبة الطابع الهارمونى فيهما ، ولا بد من العمل بوعى على توسيع دائرة الخبرة بالموسيقى العالمية . فنحن ، فى هذه المرحلة الحاضرة بالذات ، اشد ما نكون حاجة الى دراسة موسيقى العصور الوسطى وعصر النهضة التى نمت فيها البوليفونية الدسمة من مجموعة الحان مقامية متشابكة ، فبهذا نغذى ممكنات التحول للموسيقى العربية فى وجهة صحيحة لا تسىء الى طبيعة هذه الموسيقى .

ولا بد أن تمتد دراسة الموسيقى العالمية الى العصر الحديث بكل تجاربه وتجديداته التى تستكشف فيها أوربا منابع جديدة لموسيقاها ، بعد أن نضب معين الأسلوب الهرموفونى القائم على المقامين الكبير والصغير ، وهى لذلك تتجه فى هذا القرن تاريخيا الى العصور الوسطى تستمد منها المقامات القديمة وتحقق الصلة بينها وبين موسيقاها الشعبية (وهى الأسس التى أقام عليها بارتوك وكوداى فنهما المتطور فى المجر) ، والى عصر الباروك ، احياء للأسلوب البوليفونى فى ثوب جديد ، كما تتجه جغرافيا الى الشرق بايقاعاته الفنية المركبة التى كانت مصدر الهام مكثير من المؤلفين الأوروبيين المعاصرين (أوليفييه ميسيان) ولا بد لنا من الفهم العميق الكامل لكل المسالك التى سلكتها الموسيقى خلال نموها السريع فى الغرب فى هذا القرن لننتخب منها أقربها الى جوهر موسيقانا .

هذه العناصر القيمة من التراث العربى والعالمى بأوسع معانيهما ، اذا وضعناها فى أيدى الدارسين الموهوبين من أبناء الشرق العربى ، فانها كفيلة ولا شك بأن تولد لنا أسلوبا جديدا قادرا على التعبير عن مشاعر ومعان جديدة تعكس طبيعة تطورنا الحاضر .

وقد ظهرت فى الأفق الموسيقى فى الجمهورية العربية المتحدة طلائع من محاولات التأليف الموسيقى المتطور فى القوالب والصيغ العالمية بروح عربية ، وهذه الجهود الرائدة تمارسها اقلية صغيرة تتناولها من زوايا عديدة تتفاوت فى عمقها ورسوخها فى التراث العربى ، وهذ المرحلة المبكرة من التجريب والتلمس قد أسفرت عن نتائج تبشر بالخير تدعو للتفاؤل وللايمان بأن هذا التراث — رغم ما يعانيه اليوم من تشتيت وانزواء — يحتوى على عناصر كامنة تقبل التطويع والنمو بأسلوب عالمى وروح عربى ، وانه اليوم على أعتاب مرحلة جديدة هامة على طريق تطوره . ومثل هذه المحاولات الرائدة بحاجة الى الفهم والتشجيع فهى لا تجد الفرص الكاملة للتفاعل والتواصل مع الجماهير ، وهى تكاد تعيش فى عزلة عن تيار الحياة الموسيقية ، واذا كان هذا المصير يواجه كل موسيقى حديث فى كل مكان فانه فى بلادنا أشد وطأة ، نتيجة لتهيب الجديد ، ولنقص الوعى الموسيقى وعدم وضوح الأهداف فى طبيعة مرحلة التطوير الراهنة — ولذلك ينبغى أن تتواصى الدول العربية وغيرها من الدول التى ساهمت فى تيار الموسيقى العربية ، بتبادل خبرات مؤلفى الموسيقى لتقديمها الى الجمهور فى الحفلات الموسيقية والاذاعة والتلفزيون على نطاق واسع لتمنحه فرصة التجربة وخوض غمار الحياة الموسيقية بصورة فعالة . ومن المفيد كذلك أن تتاح لهؤلاء المؤلفين فرصة الاقامة فى الأقاليم والريف بين مواطنيهم، وأن تتاح لهم زيارة الأقطار العربية للاتصال المباشر بموسيقاها الشعبية وبلورة انطباعاتهم وخبراتهم بهذه المنابع القيمة لتغذية فنهم .

وأخيرا لعل منظمة اليونسكو تستطيع أن تهيىء مجالا مناسبا لتقييم هذه المحاولات العربية الجديدة ضمن اطار مشروع تبادل التقدير للقيم الثقافية بين الشرق والغرب وذلك فى صورة مهرجان للموسيقى العربية الموروثة والمتطورة ، فتساهم بذلك مساهمة فعالة فى توجيه فترة التحول الراهنة فى اتجاه الحفاظ على التراث العربى ومحاولة تطويره دون التخلى عن جوهره .

مسرح الكابوكى

بقلم : ابراهيم حماده



يعتبر مسرح الكابوكى فى اليابان اليوم احد الفنون العظيمة القليلة الموجودة فى العالم بما يقدمه من عروض تمثيلية رائعة تتنوع فى شكلها الفنى بين الكوميديا والميلودراما والمسرحيات الراقصة . وهذا الشكل من التعبير الدرامى الذى ولد ونضج فى اثناء الفترة التى انعزلت فيها اليابان عن العالم (مابيــن سنتى ١٦٣٦ / ١٨٦٨) يعكس خصائص ثقافة هذه القرون الثلاثة بالاضافة الى ملامح فنية التحمت به من التقاليد الدرامية السالفة التى تمتد الى أبعد من اثنى عشر قرنا .

تتضمن كلمة « كابوكى » اجمالا معنى الغنــاء والرقص والتمثيل . وقد نشأ هذا الفن من نوع من الرقص الشعبى يسمى « فوريو » كان مألوفا بين الطبقات الدنيا وله حركات مختلفة كثيرة كان أعظمها شيوعا وتأثيرا فى عواطف الجماهير النوع الذى يتعلق بالعروض الشهوانية الجنسية .

كابوكى النساء

فى أواخر القرن السادس عشر ظهرت راقصــة حسناء ماهرة اسمها « اوكيونى » فى مدينة كيوتو جذبت اليها جماهير العامة الذين كانوا يحتشدون خارج المدينة ليستمتعوا بعروضها الجنسية المثيرة . واستعانت هذه الراقصة فى اداء (رقصة المصلى) التى اشتهرت بها بممثلين وممثلات شاركوها اجزاء من العرض الفاضح . وقد أدى تشجيع الجمهور لها الى خلق حس فنى فى عروضها التى بدات تلعب فيها أدوار الرجال متمنطقة بالسيف كما أضافت ممثلين يقومون بادوار النساء وسيدات يقمن بادوار الرجال . وهكذا وصلت أوكيونى الى درجة قصوى من الشعبية والنجاح شجعتها على تأسيس عــدة مسارح فى انحاء متفرقة من كيوتو . والى جـانب أوكيونى تكونت فى ضواحى المدن عدة فرق أخرى من الفتيات الجميلات لمزاحمتها عن طريق محاكاة (كابوكيها) المبتدع كما ظهــرت فرق أخرى من الرجال يلعبون أدوار النساء وهم فى الأصل شبان عاطلون وهبوا حماستهم للمتعة والترفيه من اجل المعيشة السهلة . ولانتشار هذه الفرق المجـونية التى كانت تتكون أساسا من العاهرات وحرصا على الاخلاق والمثل المتوارثة اصـدرت الحكومة قوانين تحرم على المرأة العمل فى مسرح الكابوكى وبهـذا انتهى كابوكى النساء سنة ١٦٢٩ .

كابوكى الشباب

على اثر صدور القوانين السالفة هرع الرجـال وخاصة الشبان منهم الذين لعبوا الأدوار النسوية فى كابوكى النساء الى انشاء فرق ومسارح عديدة لعب أدوار المرأة فيها شبان لهم حلاوة التقاطيــع الأنثوية وجاذبيتها اطالوا شعورهم على اكتافهــم وتفننوا فى تطرية أجسامهم فازدهرت هذه المسارح

وكان الغرض الاساسى من تلك العروض هو تقديم مشاهد من الرقص الفاحش والشذوذ محاطة بعناصر كوميدية منحطة أكثر فجورا من عروض النساء . وازاء انتشار تلك المباذل أصدرت الحكومة سنة ١٦٥٢ قانونا يحرم الشذوذ الجنسى ويمنع الشبان من الظهور على المسارح .

كابوكى الرجال

ظلت المسارح مغلقة فى طوكيو مدة عامين ثم اضطرت الحكومة الى الغاء قانون الاغلاق ، واحلت محله احكاما صارمة لتتمكن من التحكم فى اداء الممثلين ومشاهدهم . وللتقليل من مظاهر المغريات الجسدية سمح للمثلين الصلع من الرجال بالظهور على المسرح على أن يحلق الممثلون الآخرون رؤوسهم كماحتمت الضوابط الاخلاقية تغيير جوهر المسرحيات والتحول بها عن العروض الفاحشة والأثارات الجنسية مما ادى الى تغيير اساسيات مسرح الكابوكى سواء فى الأداء أو النص . ونتيجة لهذا تحسن التمثيل وتغيرت الموضوعات المسرحية واختفى من الحقل المسرحى الممثلون الشبان الذين كانوا يعتمدون على جمال الوجه والقوام وحل محلهم رجال كبار كان همهم الأول هو الدراسة الجدية لفن الايماء والتعبير بالحركة والسكنة وكذلك خلق وتصوير الشخصيات الروائية . ولم يقتصر عمل الممثل الأول على التمثيل بل اصبح مخرجا ومنتجا . وهكذا تطورت القدرات التمثيلية ونمت الفنون المتصلة بالتمثيل كالرقص والموسيقى والأزياء والمكياج . كل ذلك وطد للكابوكى قدما ثابتة على أرض المجتمع بعد ان صارت عناصره بذورا صالحة لفن مسرحى شعبى دائم . وقد ظل مسرح الكابوكى هو ومسرح العرائس أهم الوسائل الترفيهية للطبقة البرجوازية . اذ ارتبط نمو مسرح الكابوكى بتطور مسرح العرائس . فلكى يكتسب مسرح الكابوكى مزيدا من الجمهور اضطر ممثلوه الى أن يستعيروا من مسرح العرائس كثيرا من المسرحيات والأزياء والمناظر والموسيقى .

تطورات مسرح الكابوكى

بلغ مسرح الكابوكى مرحلة النضج من سنة ١٧٥١ الى سنة ١٨٢٩ فتشكلت ملامحه الفنية ، وسار اشواطا فى التطور ثم اصابته نكسة كانت انعكاسا لحالة التحلل الاجتماعى الذى استمر من سنة ١٨٣٠ الى سنة ١٨٦٧ . وفى الفترة التى تلت ذلك مباشرة أخذ يظهر أثر الاحتكاك بالثقافة الغربية بعد ان فتحت اليابان ابوابها لتلك الحضارة . وبالتعرف على المسرح الاوروبى وروائعه ثارت حملات من النقد ضد الكابوكى ، وظهرت دعوات حارة لهجره لانه لا يساير تطور العصر . وكاد ذلك كله يودى به لولا مجهودات قلة من الرجال الموهوبين الذين لم يؤخذوا بروح العصر وكافحوا مستميتين ليؤكدوا أن مسرحهم فريد فى نوعه . ولحسن الحظ ظهر كاتب عظيم لمسرح الكابوكى وبعض الممثلين المجيدين الذين تضافرت جهودهم ليحفظوا حياة مسرحهم العريق. وحدثت تعديلات كثيرة فى مسرح الكابوكى فخفضت مدة العرض الى ثمانى ساعات واعيدت صياغة بعض الأعمال الكلاسيكية وطعمت الصناعة الروائية المسرحية بهياكل بنائية غربية وتجددت مفاهيم التمثيل بما يتمشى معروح العصر . غير أن التغيرات التى حدثت لم تكن مستديمة لأن الجذور الروائية كانت من الصلابة بحيث استحال على التجديدات أن تغيرها أو تنال منها ، فنشط مسرح الكابوكى نشاطا عظيما ونجح فى تجديد حياته واصبح بعد الحرب العالمية الثانية صاحب المرتبة الأولى فى الدراما الشعبية وله مجلات خاصة لعرض صور الممثلين وتقديم المقالات الدراسية عن نشاطه كما صدرت جوائز قيمة لأحسن ممثليه الذين تبوأوا الآن مراكز محترمة فى المجتمع . وفى مارس سنة ١٩٥٣ لعبت فرقة من البنات اللاتى تتراوح أعمارهن بين العاشرة والعشرين مسرحيات كابوكى قديمة على مسرح صغير فكانت هذه اول فرقة نسوية للكابوكى منذ أن منع (كابوكى النساء) سنة ١٦٢٩ . ومع أن البناء المعمارى لمسرح الكابوكى أصبح حديثا وان الكثير من وسائل الاخراج المسرحية أصبحت مستخدمة فان الدراما نفسها هى الدراما القديمة. فلم يتغير جوهر الكابوكى ولا يزال الصراع بين الواقعية والرومانسية مستمرا على مسرحه . وبالرغم من ان المسرحيات القديمة التى تعرض حاليا بعيدة عن مالوف الحياة المعاصرة ومشاكلها وان المناظر لا تمت الى الواقع بصلة فان عروض الكابوكى تصور خطفات من تاريخ المشاعر الانسانية ترتفع الى مستويات الفن الجميل وتتبع اساليب فنية خاصة تجذب الناس اليها وتهرب بهم من الواقع الى عالم مسحور يمتع اليابانيين والزائرين من انحاء الأرض على حد سواء .

عناصر مسرح الكابوكى

ان العناصر التى تصوغ وحدة شكل الكابوكى فى اطاره المتكامل هى :

١ ـ المسرح ٢ ـ الممثلون والتمثيل ٣ ـ الموسيقى والرقص ٤ ـ الأزياء وفنية التنكر ٥ ـ المسرحيات وكتابها .

١ ـ المسرح

كان المسرح الذى لعبت عليه الراقصة (أوكيونى) على شكل سرير متنقل او منصة عالية ، أما كابوكى النساء فكان عبارة عن ارضية مربعة صغيرة من الخشب ، ترتكز من زواياها على أعمدة ، ومكشوفة من جهاتها الثلاث أما الجهة الرابعة الخلفية فيشغلها حائط ، وعلى شمال مؤخرة المسرح يوجد ممر ضيق يفضى الى حجرة الملابس، وكان المشاهدون يصطفون امام الجوانب الثلاثة ، اما وهم جلوس على مخدات محشوة بالقش ، واما واقفون فى الخلف . ولما كان المسرح بلا سقف فان النظارة كانوا يحملون مراوح وقراطيس من الورق ليستظلوا بها من الشمس ، وكان المسرح كله محاطا بسور من البوص المقوى بقوائم من الخشب ، وتعلو المدخل الصغير (سقالة) تحمل منصة مربعة صغيرة على ثلاثة جوانب منها ستائر ، ويقيم بداخل هذا البرج رجل أو رجلان يقرعان الطبل دعوة للمشاهدين .

وفى عهد الامبراطور (كايني Kanei ١٦٢٤/١٦٤٣) اقيمت منصة على يمين المسرح ليجلس عليها المغنون بينما خصصت مساحة على شماله لجلوس الأوركسترا ، وكانت الستائر بسيطة جدا ومصنوعة من قماش القطن الملون بخطوط عمودية خضراء وبنية مصفرة وسوداء، وهذه الألوان اصبحت عرفا تقليديا فى الستائر المسرحية للكابوكى .

وفى أخريات القرن السابع عشر تغيرت عمارة أمكنة العرض من مسرح بدائى فى الخلاء الى مبنى له تصاميمه الفنية ، ووجد أفراد الطبقة الارستقراطية من النظارة مقصورات على جانبى قاعة المشاهدة .

وفى نهاية القرن الثامن عشر بنى حول حوائط المسرح الثلاثة الداخلية طابقان أو ثلاثة من قاعات المشاهدة ، فى حين امتدت خشبة المسرح الى العمق الكافى أمام صالة المشاهدين ، وقبل سنة ١٦٦٠ كانت خشبة التمثيل فى المسرح الكابوكى عارية تماما الا من الحائط الخلفى ولكن فى عهد الامبراطور (جنروكيو) عرفت المناظر المسرحية لأول مرة فى سلسلة من (البانوهات) المنزلقة ، رسمت وزخرفت فى تطرف واسراف ، وارتبطت هذه المناظر بابعاد وألوان قطع الاكسسوار لتكون البيئة الخاصة بالموضوع المعروض ، أما ما يدعو الى الاعجاب فهو خشبات المسارح الأولى الدوارة ، وكان يديرها رجال يقبعون تحتهاويلفون بها حول محور خيزرانى وكانت حركة التدوير بطيئة يصحبها صرير ، وعندما يدار المسرح يظهر الممثل كما لو كان يمشى حول منزل او يتجول خلال قرية أو هاربا فى طريق جبلى بينما يتبعه أعداؤه ، وامكن بتلك الطريقة فى تحريك خشبة التمثيل تغيير المناظر بسرعة ففى الوقت الذى يواجه فيه الممثلون الجمهور يقوم الفنيون بتركيب المناظر فى المؤخرة .

٢ ـ التمثيل والممثلون

يعتبر القرن الثامن عشر اميز فترة فى تاريخ الكابوكى حفلت باعاظم الممثلين الممتازين فقد ظهرت فى هذا القرن بعض العائلات التى توارث ممثلوها انماطا معينة من الأدوار ورثها الابن عن الأب والحد وبلغها لمن بعده من أبناء الأسرة حتى استمر بعضها فى التوريث الى العصر الحالى كعائلة (اشيكاوا ـ Ichikawa) فالأب الممثل يلقن ابنه سر حرفته حتى اذا ما شب الأخير حمل اسم العائلة وسار على أسلوب والده الى ان يصبح قادرا على اقلمة اسلوبه وتكييفه بما يتمشى وطبائع الذوق السائدة فى عصره وحسبما تسعفه ملكاته ومداركه الثقافية . ويبدأ التمرين فى مرحلة مبكرة حين يكون الأبناء فى سن الرابعة أو الخامسة ، فيتلقون دروسا قاسيةفى الرقص والألعاب الجسدية وتمارين عملية للصوت، ثم يشبون وأعينهم على آبائهم يمثلون فوق خشبة المسرح ، وبهذا يتشربون صنعتهم من معين مباشر وآخر غير مباشر، فاذا لم نكن للممثل ولد أو كان له ابن لا يتمتع بالقدرات الكافية تبنى ولدا موهوبا يلقنه ادواره وحرفيته واسمه أيضا .

ومفاهيم التمثيل التى درسناها حسب النظريات الغربية ، تصبح لا دلالية اذا ما حاولنا ان ننظر من خلالها الى تمثيل الكابوكى . وليست مفاهيمالتمثيل فقط بل ومعنيات الواقعية وغير الواقعية فى الأداء العام والنص ، فهو يقوم على قيم أخرى لهامقاييسها

ولها أيضا روعتها الخاصة بها وان لم تتشاكل مع تعاريفنا وفلسفتنا لاوضاع تلك الفنون ، ولتعريب هذه الحقيقة الغريبة عن مألوفنا نقدم ـ كمثال عملي ـ جنديا يحكى لشخص عن تجربة مفزعة خاضها ، يبدأ الجندى بالتكلم ولكنه يصمت بعد الجملة الأولى أو الثانية ، بينما يتولى المغنى من جانب خشبة المسرح رواية ما حدث ، وفي تلك الأثناء يلعب الممثل حركاته كما لو كان دمية مسيرة بقوة خارجية، خواطره وافكاره وانفعالاته تتحول الى لوحات من الرقص يصف بها التأثير العاطفى لما حدث له . ان الحركات الهامة فى التمثيل هى خواطر الرقص ، والعنصران غالبا لا ينفصلان ، وعندما يكف كل خاطر على المسرح يتجمد الممثل لحظات قصيرة فى وضع ثابت كالتمثال، وهذه الوقفات الساكنة من التصوير الصامت اللافكرى تسمى (مى ـ mie) . وهذا (المى) يخطط بعناية تامة داخل الموضوع العام ، ويكون النجم اللاعب فى أثنائه فى وضع تركزى كامل، والتمثيل فى الحقيقة هو انتقال من (مى) الى (مى) آخر ، وهو أحيانا ابلغ تعبيرا من الكلمات ذاتها ، وبعض تلك المناظر الساكنة تصور تتابعات معقدة من العواطف تستلزم مهارة خارقة فى التخيل والاداء، فالراهب الذى وقع فى غرام مومس وقتل من اجلها شابا ، يقف مفكرا فى اعماله الشريرة على جانب النهر ، رأسه منحن ، واكتافه مائلة الى الجنب ، وعندما يرفع رأسه فى بطء يشاهد النظارة سمات الطهارة تغادر وجهه ، بينما خطوط الشر والاثم تحتل مكانها ، فوظيفة التمثيل اذن هى اذاعة تأثير الوقائع على الشخصيات وليست لمجرد الاخبار عنها ، ومن ثمة يعتبر التمثيل فى مسرح الكابوكى الاساس الاول فى المسرحية والممثل هو الدعامة الرئيسية فيه ، فالنص لا قيمة له ، انما تمثيله هو الفرض الذى يستهدفه المشاهدون من ذهابهم الى المسرح .

والتمرين كما ذكرنا يبدأ من الطفولة ويستمر مع حياة الممثل مهما طالت ، حتى ليقال بأن معظم الممثلين لا يصلون الى المرتبة الفنية السامية الا حوالى الخامسة والاربعين من عمرهم ، يقول الممثل الشهير (اتشميورا ـ Ichimura) (١٨٧٤/١٩٤٥) الذى ظل يمثل الى ان مات فى الواحدة والسبعين : « اننى لا ازال احد مكانا وحاجة للتحسن » . اما الممثلون الذين يضطلعون بالأدوار النسوية فيحتاجون الى سنوات طويلة من التدريب والمران حتى ينجحوا فى ايهام المتفرجين ايهاما كاملا بأنوثتهم على المسرح ، والممثل الذى يلعب دور المرأة يعيش حياة نسوية كاملة باستخدام الشعور الطويلة المستعارة ، والمساحيق ، والملابس ، والخطوات ، ويرشف الشاى كالمرأة تماما من جانب الفنجان والفم شبه مغلق ، ولا يأكل بصحبة الرجال ، حتى ليحتفل ممثلو الادوار النسوية فى اليوم الثالث من مارس كل عام « بمهرجان الدمى » مع الاطفال وصغار البنات .

٣ ـ الرقص والموسيقى

من النتائج الواضحة أن فصل العناصر المكونة لمجموع الشكل الفنى للكابوكى هو فصل نظرى بحت ، وينطبق ذلك بنوع خاص على التمثيل والرقص ، يقول (كاواتيك Kawatake) : « ان الرقص والتمثيل فى مسرح الكابوكى متعانقان كالمطر والثلج ، يذوبان ويمتزجان فى بعضهما » . واذا كان لابد من ايجاد التمايز ، فمن التجوز القول بأن الرقص هو جزء من العرض مصاحب بالموسيقى ، ولكن مهما يكن فليس هذا تمييزا كافيا ، فدائما ما تصاحب الموسيقى الرقص ، وهناك اجزاء من الممكن تسميتها بالتمثيل تصاحبها ايضا الجوقة أو الاوركسترا أو الاثنان معا ، فينبغى القول عموما ان التمثيل يتشابه والرقص ، وان الرقص يتشابه مع التمثيل ، وان من الصعب تحديد أين يبدأ كل منهما .

والرقص اليابانى يختلف فى مفهومه وادائه عن الرقص الغربى وبالطبع اختلافا كليا عن الرقص عندنا ، « فالرقص اليابانى يستعمل الأبعاد الثلاثة للحركة والبعد الرابع فى الباعث على هذه الحركة للتعبير عن اللحظات الحالية فى الأبد . واستيحاء العقل والقلب للجمال والخلود » (1) .

ويقسم « سجياما ـ Sugiyama » الرقص اليابانى الى ثلاثة عناصر (2) أولها : « مى Mai » ويطلق على حركة او بالأحرى تتابعات من الحركات البطيئة ، الخفيفة ، الرصينة . والأهمية الاولى « للمى » ناتجة عن التحرك المعقد للايدى كما لو انها تمارس تحريك مروحة وايقاعها العام هو الحركة البطيئة .

(1) Ruth Denis quoted by Zoe Kincaid «Some Outstanding Feature of the Japanese Stage», Drama. May 1918 p. 207.
(2) Sugiyama. Makoto and Fujima. Kanjiro. «An Outline History of the Japanese Dance» Tokyo 1937.

وثانيها : « اودرى Odori » (رقصة) وتصور عن طريق حركات سريعة من الأقدام وهى شكلا اكثر رشاقة والايقاع العام لهـا هو الحركة السريعة .

وثالثها : « بيورى ـ Puri » وهو الاسم العام للتعبير الدرامى عن العواطف عن طريق الوقفات الراقصة ، وهذا العنصر هو الذى يحمل فى مؤداه معنى الرقص ، وعندما يبلغ الرقص مرحلة معينة من التطور يصبح من المستحيل للعنصرين الأولين ان يؤديا المعنى كاملا ، وهذا العنصر الثالث يراد به التعبير ، عن الفرح أو الغضب أو الأسف أو السعادة .. بما يتوافق ومعانى الأغانى بطبيعة الحال .

ويستخدم الرقص فى كل عروض الكابوكى ، كما ان هناك مسرحيات منه قصيرة تسمى Shosagoto تتكون كلها من الرقص وحده ، ولأن الرقص كما قلنا يختلط مع الأداء التمثيلى اختلاطا يصعب معه تمييز كل منهما فيجدر بنا ان نلقى نظرة سريعـة على انواعه الأربعة :

ا) : Kyogen Joruri : وهى رقصة تحتوى على عناصر درامية لها اعتبارها ، وتلتزم من حيث التنفيذ بالأداء البسيط الصاعد الى الأداء المركب ، وفى هذا النوع يصور الممثلون عادة رحلة يتنقلون فى اثنائها من بقعة الى اخرى ، ومع تغيير المناظر التى يمرون بها وهم فى رحلتهم يجرى تفسيرها خلال الرقص المصاحب بالموسيقى، والشخصيات المشتركة تروى غالبا قصة عاشقين فقدا السعادة والامل فى هذه الحياة ، ولذا فهما يبحثان عما فقـداه وراء الموت ، ويمثل العرض رحلة الموت والناس الذين يقابلونهما فى الطريق .

ب) : اما النوع الثانى فيمثل رقصات معينـة مأخوذة من مسرحيات « النو » .

جـ) اما النوع الثالث فتركيبه الدرامى بسيط ولا اهمية للقصة فيه ، وانما يعتمد فى تكوينه على التغيير السريع فى الازياء وملامح الشخصية الروائية، فالممثل يبدل فى مظهر واسلوب الرقصة بما يتمشى مع الشخصية التى يغيرها ، وهذا التغيير السريع الذى يحدث لشكل الزى والرقص غرضه تصوير جملة من الناس من مختلف الأعمار والأجنـاس والمراتب الاجتماعية فى مواقف انسانية متعددة ففى العرض الواحد يمكن استعراض ملامح وأزياء عـدد يتراوح بين سبع شخصيات واثنتى عشرة شخصية فى ظروف واحداث مختلفة ، ومعنى ذلك ان الممثل يتمتع بقدرة خارقة على صياغة ملامحه وتعبيراته وفق سمات عديد من الأنماط البشرية فى مختلف احوالهم النفسية والاجتماعية والتاريخية ، والازياء التى تتغير بسرعة مذهلة تصمم عادة طبقا لقواعـد خاصة فى التفصيل حتى يسهل استبدالها .

د) واخيرا الرقص الضاحك : وغرضه الأساسى استثارة الضحك عن طريق مواقف فكهة وحركات ساخرة ماجنة .

هذا التقسيم للرقصات الخاصة بالكابوكى يقوم أساسا على اساليب التنفيذ ، وهى دائما مصحوبة بالموسيقى ، حتى ان تطور الاوركسترا فى الموسيقى اليابانية اعتمد على المسرح ، وقد تطور مع التمثيل والرقص مـا يمكن ان يسـمى بالمسرح الموسـيقى الخالص ، ويجلس الموسيقيون والعازفون جنبا الى جنب الى مرأى من النظارة وعادة فى الجانب الايمن من خشبة المسرح ، وفى بعض المسرحيات يعـزف الموسيقيون الحانهم من خلف ستائر من الغـاب أو الخشب ، والآلة الاساسية فى الموسيقى تسمى « Samisen » وهى ذات ثلاثة أوتار وتصاحبها انواع اخرى من الطبول والنايات المحلية. ويمكن القول ان الوظيفـة العملية للموسيقى فى المجموع الفنى للكابوكى هى فرش ظهارة خلفية وراء الرقص والتمثيل تدل على تغيير الايقاع فى نصوص الكابوكى ، ولتصاحب النغم العاطفى فى التمثيـل والسجعات المنتظمة فى الرقص،والواقع ان الموسيقى فى الكابوكى لا تقف وحدها كفن عظيم مستقل وانما ترجع روعتها وسحرها الى اشتراكها مع المؤثرات الاخرى .

٤ ـ الأزياء وفنية التنكر

وازياء الكابوكى متنوعة فى اللون والتصميـم والطراز كما هو الحال فى الموسيقى ، وللتكنيك فى الصباغة والنسج والتطريز تقاليد خاصـة يرجع عمرها الى الف وخمسمائة سنة ، ولقد وصلت هذه الفنون أعلى ذروتها من التطور فى عصر «توكيوجاوا» الذى يعتبر العصر الذهبى فى زخرفة وتوشـية الملابس ، والرداء الاساسى فى الزى اليابانى هـو « الكيمونو ـ Kimono » وجماله فى روعة الخطوط الانسيابية وفى توزيعه على الحركات الراقصـة لراقص الكابوكى ، فالخطوط الطـويلة المتباعدة فى

أكمام الكيمونو تضفى عظمة وسحرا على أوضاع وحركات الممثلين ، ولليابانيين تقاليدهم الخاصة التى تحكم طريقة ارتداء الكيمونو ، والاوبى Obi

« وهو زنار طويل يلبس حول الوسط » والكيمونو له لغته التى يفهمها أفراد المجتمع ، فذيله من الامام او من اليمين أو الشمال يشير الى الجنس ، وطريقة ربط الاوبى تدل على العمر وعلى منزلة الازواج الاجتماعية ، حتى العاهرات وبنات الجيشا لهن طرق خاصة فى ربطه تدل على مهنهن ، ويستعمل الممثلون ايضا الشعور المستعارة فى انماط وأشكال متعددة حسب الشخصيات المراد عرضها وقد يبلغ عدد انواعها المائة ، وكما تدل طريقة ربط الكيمونو والاوبى تدل أيضا تسريحة الشعر على العمر ، ونوع الجنس ، ومرتبة الممثل (الشخصية) الاجتماعية ، وكثير من الباروكات تحتوى على نسب كتلية مصمتة حتى ليزن بعضها خمسة وعشرين رطلا لان معظمها يتأسس على هيكل من النحاس بمعجن فوقه حرير تثبت عليه جدائل الشعر ، وعند التنكر يطلى وجه الممثل ورقبته كما تطلى يداه وساقاه وقدماه باللون الأبيض الطباشيرى من أتربة التبييض التى تطلى بها الحجرات ، وحين يجف الوجه تماما يرسم عليه فم أحمر صغير وحواجب سوداء مرتفعة عريضة مع لمسات من اللون الاحمر على العينين وزوايا الفم . ومكياج ممثل الكوميديا عبارة عن الكسوة الجيرية التى تغطى اعضاءه الظاهرة ثم ترسم عليها خطوط حمراء بين فتحتى الأنف والعينين مع دائرة حمراء بين العينين تلامس الخطين الاسودين الثقيلين للحاجبين بينما الخدان مزوقان بشكل على هيئة منحنى من اللون الازرق .

والخطوط والالوان فى الوجه اصطلاحية المدلول وتنم عن طبيعة الشخصية ، فالمحاربون الأقوياء غير الفزعين ، وهم أسرى فى أيدى الأعداء ، لهم ذقون رمادية وشفاه حمراء محددةباللون الأبيض وحواجب مرفوعة وعروق حمراء عريضة فوق العينين والخدود والجبهة ، والمقاتلون الصناديد لهم خطوط عريضة حول العيون والانوف والذقون بينما على الجبهة رسم أحمر على هيئة شوكة الطعام ، اما وجه الشرير فيطلى باللون الاسود الفاحم أو الاسود المشرب بحمرة بينما الجزء الاعلى من الوجه مغطى بقطعة من الشباك ذات الخيوط البنفسجية تتدلى على حواجب قرنية الشكل ، والطبقات الدنيا من



الشخصيات تمثلها درجات متفاوتة من الالوان الحمراء التى توضع على وجه ممثليها .

ان وظيفة الزى والمكياج فى مسرح الكابوكى هى اضافة بعض التعبيرات عن القيم الداخلية والخارجية للممثلين الذين اصطلحوا مع تقاليد المجتمع وتعريفاته للاشياء على مدلولات امكانياتها ، وكما ورثت الادوار التمثيلية وطورت ، ورثت صناعة الازياء والمكياج وأصبحت أكثر تركيبا وتكوينا ، حتى لتشكل عنصرا جميلا فى مجموعة التكوينات المشكلة للكابوكى ، ومع حرفية المسرح والتمثيل والرقص والموسيقى تخلق عالما فنيا خاصا من الجمال الذى يصبح هو الملابسات المثالية لنصوص الكابوكى .

٥ ـ المسرحيات وكتابها

ينقسم التراث النصى للكابوكى فى مجموعه الى ثلاثة انواع رئيسية :

١ ـ مسرحيات تاريخية .

٢ ـ مسرحيات عائلية وتشاكل الحياة اليومية .

٣ ـ مسرحيات الاوضاع الموسيقية .

١ ـ المسرحيات التاريخية : كتب هذا النوع من المسرحيات قبل القرن الثامن عشر الميلادى وتتعامل

موضوعاتها مع الشخصيات التاريخية المنتقاة من صفحات التاريخ المحلى لليابانيين ، وليس فى تلك المسرحيات بناء فنى يحفظ للشخصيات واقعها التاريخى ، لاختلاطها بأفكار اسطورية وخرافية ومواقف غير طبيعية انصهرت بها وكونت مادة بعيدة عن حقائق التاريخ، ومعظم تلك المسرحيات تراجيدى المنزع يتشابه مع التراجيديا اليونانية من حيث الخلو من عنصر الترويح الفكه ، وقد وضعت هذه المسرحيات فى الوقت الذى كانت دور المسارح تفتتح عند مطلع الشمس وتغلق عند مغربها وتتكون من عدد من الفصول تبلغ أحيانا الستة عشر .

وتصنف المسرحيات التاريخية الى مدى أبعد طبقا للموضوع ، فالتى تتناول حياة النبلاء وبنوع خاص حوادث البلاط فى عصر هيان « القرن الثامن الى الثانى عشر» تسمى «اوتشامونو Ochomono » اما التى تؤسس على مادة من حياة العائلات الكبيرة فى طوكيو « Edo » وخاصة فضائحها وحوادثها الهامة فتسمى « أو اسودومونوس Oiesodomonor » ولعل أشهر مسرحيات النوع الأول واحدة مثلت سنة ١٧٧١ لاول مرة وضعها « هانجى ـ Hanji » مستمدا وقائعها الاساسية من مذبحة رهيبة دبرها الطاغية « سوجا ـ Soga » واظهر فيها الهزائم المتوالية التى منيت بها أسرة هذا السفاح ولقد قتل بطل المسرحية طاغيتها خلال اخلاص امرأتين كانتا تحبانه .

اما النوع الثانى فهو نوع من الصحافة المرئية لأخبار الناس وتتناول الحوادث الحساسة والفضائح فى أسر رجال الجيش فى طوكيو وهى اكثر عددا من النوع الاول المتعلق بالشخصيات التاريخية، ولقد كانت الرقابة تمنع الكتاب المسرحيين من تناول الحياة المعاصرة لرجال الجيش واسر الحكام الاقطاعيين وفضائحها ، غير أن الكتاب نكروا الحقيقة الواقعة بالتغيير فى الاسماء والحوادث ونقل الزمن المعاصر الى عصر تاريخى سابق، وكان الرقيب بنفسه والمتفرجون يستشفون من مواقف المسرحية وقصتها الوقائع والاسماء الحقيقية بالرغم من وجود ديكورات وادوات حياتية تصور العصر القديم ولعل اشهر مسرحية من ذلك النوع هى « الف باء الخدم المخلصين » التى وضعها « ازيومو ـ Izumo » فى أحد عشر فصلا ومثلت لأول مرة عام ١٧٤٨

٢ ـ مسرحيات العائلة والحياة اليومية Sewamono

وتتعامل موضوعاتها مع حياه العامه من الناس وترجع بذورها الأولى الى عروض «كابوكى النساء» عندما كانت ممثلاته الحسناوات يصورن الرجال الذين يترددون على أحياء الترفيه ، وفى عصر الامبراطور « جنروكيو » حدث نمو ملحوظ فى المسرحيات التى تستقى مادتها من الشارع لان أولاد المحاربين والتجار الاثرياء شجعوا هذا النوع على البقاء والنماء ، وهناك نوع آخر يسمى « الانتحار الثنائى ـ (Shinjumono » ويصور ابطاله قصة العاشقين اللذين يفشلان فى غرامهما بسبب المصاعب والمضايقات التى تثيرها تحكمات التقاليد فيفضلان الانتحار ، وهذا الحل لمشاكل الغرام المحبط ساد زمنا على موضوعات التأليف المسرحى للكابوكى واصبح فى واقع المجتمع تقليدا يمارسه العاشقان اللذان يشقيان بأوضاع الحياة المرقلة فيؤثران الموت على الوجود، ولعل اشهر كتاب دراما الكابوكى فى عصر « جنروكيو » Chukamatsu Monzaemon) المعروف بمسرحياته التى كتبها لمسرح العرائس كما كتب من قبل مسرحيات تاريخية واخرى عالج موضوع الانتحار الثنائى جلبت له المجد ، اشهرها مسرحيته المسماة «الانتحار معا كطريق الى السماء» وتحكى قصة غرام شاب يتاجر فى الورق بعاهرة جميلة ولمضايقات الام ينتحر الاثنان ليتقابلا فى عالم ما بعد الموت ، ومن أشهر كتاب المسرحيات العائلية والحياة اليومية (Tsuruya Namboku الذى كتب عددا كبيرا من المسرحيات عن السفاحين والمغامرين والشواذ واحط طبقات المجتمع اليابانى، ويمكن تقسيم موضوعات هذا النوع الى موضوعات تتعامل مع مشاكل الأسرة العادية لطبقة العوام ، وموضوعات تصور حيوات حثالة المجتمع من الاشرار وقطاع الطرق والافاقين .

٣ ـ مسرحيات الاوضاع الموسيقية (Shosagoto)

وهى نوع من الباليه الموسيقى يعتمد فى بنائه على قصص « النو » والفولكلور والاجدر أن نتمثله فى ملخص احدى مسرحياته المسماة « حوار بين صياد سمك ورجل يحتطب من الغابات » واصلها الروائى ماخوذ عن أسطورة تقول بان احد صيادى السمك فى هوروشيما دعته احدى الاميرات ليزور قصر التنين تحت الماء وبعد أن قطع الرحلة على ظهر سلحفاة مائية كبيرة وصل الى القاع ، وهناك وجد

نفسه فى مدينة جميلة عاش فيها عدة سنوات ناعما هانئا ، وقبل ان يبدا رحلة العودة الى وطنه ومنزله منحته الاميرة صندوقا وحذرته من فتحــه طول عمره ، ولما وصل موطنه اكتشف تغيرات كبيرة فى مدينته ومجتمعه ، كل اصدقائه واقربائه اما ماتوا واما صاروا عجائز فى مرحلة متأخرة من العمر ، وقطع المسرحية فى مقاطعة « مينو Mino » حيث يقابل الصياد الذى لا يزال شابا حيوى الملامح ، الحطاب العجوز الهرم ، وتدور بين الاثنين مناقشة حماسية حادة . فالصياد يشرح ما تحت الماء من عجائب ، والحطاب يتحمس للموجودات فى أعماق الغابة وعلى ذرى الجبال ، وفى أثناء احتدام المناقشة يفتح الصياد الصندوق مزهوا مفتخرا ، ولا يكاد يرفع الغطاء حتى تتصاعد حلقة من الدخان الابيض ، وفى تلك اللحظة يتحول الصياد الشاب فجأة الــى رجل عجوز أبيض الشعر واهن العظم ، بينما يتحول رجل الغابة المعمر الى شاب يافع ، هذا التحـول الفجائى فى وضعهما العمــرى يفرض على الممثلين العارضين ان يغيرا من ملامحهما الشخصيــة من الضد الى الضد ويتطلب ذلك بلا شك قوة تخيلية جبارة ومرونة مطوعا تعـين على صـياغة الشكل الجديد .

وباستعراض الانتاج النصى لمسرح الكابوكى سواء كان يندرج تحت احد الفروع الثلاثة السالفــة أو يسير فى مسارب اخرى تنحدر منها وتختلف عـن خصائص المصدر الشخصية ببعض الملامح الثانوية يمكن القول بأن الموضوعات الرئيســية أول الامر كانت تعالج مسائل الاخلاص والتضحيــة بالذات ودوافع الشر والانتقام والسحر ثم تدرجت الــى تناول الرومانسيات والغراميات ثم شــئون الحياة الدنيا من الناس فى مختلف وجوهها ، ولا شك ان الخروج بالموضوع من محيط الطبقــة الحاكمة والنبيلة يعتبر خطوة ثورية نحو الجماهير العريضة التى امدته وأثرته بما فيهــا من تناقضــات ومآس وملامح انسانية خصبة ، ومما يجــدر ذكره ان الابطال فى مسرح الكابوكى كلهم من البشر .

ان البناء المسرحى فى نصوص الكابوكى لا يتوافق مع البناء المسرحى فى الدراما الغربية التى نحاكيها فى بلادنا العربية من حيث رسم الشخصـــيات ومقتضيات الحوار وفلسفة الاسس الجماليــة فى العرض والتعريف وتطــورات الاحداث وتأزمات المواقف وحلـولها ، لأن خـدمة مســرح الكابوكى لعواطف الجماهير اليابانية تختلف عن تعريف الدراما وفروعها لدى الغربيين ، فالنص فى دراما الكابوكى صمم ليشغل ساعات النهار كلها ، من الفجر حتى الغروب ، ومن هنا كان لابد من ايجاد عناصر تملأ تلك المساحة الزمنية الطويلة التى من غــير شك ازدحمت بمواقف متكررة وتلخيصات وتطـويلات وحشو ، غير انه فى السنوات التى تلت ذلك قصرت المسرحيات والعروض حتى ليبدو برنامج الكابوكى للمشاهد الاوربى الآن خليطا مضطربا لأنه مزيج من اجزاء مسرحيات كلاسية واخرى حديثة جمعت لتكوين عرض كابوكى يكون قريبا من عروض الكابوكى القديمة .

ولقد لاحظنا عند الحديث عن التمثيل والممثلين انهما العنصران الرئيسيــان فى مسرح الكابوكى ، وانهما اكثر اهمية من النص وحتى القرن التاسـع عشر كانت النصوص المسرحية تعيش فقط فى الكلمة المفوهة وتنتقل شفاها من جيل الى جيــل ، ولم تصمم لتقرأ فى كتاب بل لتمثل ، ومن ثمة وجب عدم فصل النص عن الممثلين ، واذا كان لابـد من ذلك استجابة للاعتبارات الفنية ، فالنصوص تصبح فى غالبيتها غريبة عن مدلول دراما حسب أصـول التعريف الغربى للدراما .

ان اليابانيين انفسهم لا يعلقون اهمية كبيرة على القيمة الأدبية فى دراماتهم تلك الشعبية ، ولربما كانت المسرحيات نصيا سخيفة وخفيفة ولا شىء ذا بال ، ولكن لماذا عاشت ؟.. ان السبب الجوهرى الوحيد فى ذلك هو الحرفية المسرحية والتمثيل والموسيقى والرقص والزى والمكياج ، انه الانتاج الكلى الذى يعطى التأثير المطلوب من المتعة والراحة الوجدانيـة ونقص القيم الادبية فى مسرح الكابوكى ليس خطأ أو عيبا لأن الهدف الأول للمشاهدين هــو التمثيل تخدمه العناصر الفنية الاخرى المكونة للهيئة العامة ، وعندما تقرأ مسرحيات الكابوكى من الصفحـــات تشعرنا ببدائيتها وسقمها البنائى المضحك ولكن حين نشاهد نفس النص معروضا فوق المسرح سنؤخذ بالجمال والجاذبية والسحر الذى يتمتع به مسرح الكابوكى .

ولعل أهم كاتب كابوكى فى عصر « جنروكيو » هو Chikamatsu Monzaemon (١٦٥٣/١٧٢٤) الذى بدأ كتاباته لممثلى الكابوكى ، غير ان الضيق

والتبرم الذى شعر به نتيجـــة تغيير الممثلين فى نصوصه باضافة مناظر جديدة وبحذف اخـرى جعله ينصرف الى الكتابة لمسرح العرائس بعد ان كتب لمسرح الكابوكى ما يقرب من ثلاثين مسرحية ، وقد كرس هذا الكاتب كل جهوده المسرحية حتى مماته لمسرح الدمى الذى منحه أعظم انتاجه ، وقد طبعت مختارات من اعماله تتكون من احدى وخمسين مسرحية تقع فيما يقرب من الألفى صفحة (1) كما كتب مسرحيات تاريخية ، وانمـا برع خاصة فى دراميـاته عن حياة الطبقة البرجـوازية . ويعتبر اليابانيون (تشيكاسيو) شكسبيرهم لأنه يحتل المكانة الجليلة فى تاريخهم الدرامى كما يحتلهـا شكسبير فى الدراما الغربيـة ، وكتاباته للكابوكى وللدمى تحتوى على قطع ملحمية غالبا لا تتجاوز بقيمتها الفنية محيط الادب اليابانى ، حتى ان جمال أشعاره يضعف فى معظمـه ويضيع بهاؤه بين المشاهدين اليابانيين المعاصرين الذين لا يفهمـون مدلولات كثير من الكلمات اليابانيـة القديمـة التى استعملها واصبحت مهجورة .

●

وبعد هذا التعريف السـابق بمسرح الكابوكى نسوق ترجمة لنموذج له أعد عن احدى مسرحيات « النو » حتى تكتمل المعرفة بشكل هذا المسرح ، والمسرحية تقـع فى منظـرين مثلهـا لأول مـرة «كيكيوجورو ـ أونو ـ الخامس (Kikugoro Ono V) وقد نقلت من مسرحيات أسرة أونـو « المسرحيات العشر المفضلة من القديم والحديث » . ومما يجدر مراعاته عند قراءتها التخلى عن مفاهيمنا للتركيب المسرحى وتطور الشخصيات .. الخ ، لأن النص ـ كما سبق ان قلنا آنفا ـ عنصر ثانوى لم يقصـد لذاته كعمل أدبى ، وانما علينا أن نتصور الممثلين وهم يترجمون النصوص الى رقصات معبرة وخاصة عند الاغانى .



العنكبوت المربع

الشخصيات : الكاهن تشيتشو : وهو فى الحقيقـة العنكبوت المربع
ريكـو : السيد
ياسوماسا : تابعه
تسونا ، كنتوكى ، سيوتيك ، سادامتسيو : خـدم
كوتشو : سيدة تابعة
وصيف

ياسوماسا : (يدخل) : انا (هيربى ياسوماسـا) فى انتظار السيد « ريكو » اشجع محـارب فى طائفة « الميناموتو » ، سيدى مريض فى فراشه منذ مدة ، وقد أعد له الصيدلى الادوية ، ولكن لم يكن لها تأثير عليه ، لذا سأل كبار الكهنة فى مختلف المعابد ليـؤدوا الطقوس البوذية كى يستفيـد صحتـه ، ويا لفرحى العظيم ، انى أسمـع أنه فى تحسن ، وقد حضرت لأستفسر عن حالته . (يجلس)

عزف وغناء : انجذبى انجذبى مع الرياح
أيتها السحب السابحة فى السماء
هناك يظهر السيد ريكو
الذى قاسى طويلا من السقم
راغبا فى تنسم هواء الليل النقى (يدخل ريكو)

ياسوماسا : كيف حالك الآن ياسيدى ؟

ريكـو : لقد أحسن الصيدلى ، وشكرا شكرا على خدماته ، تحسنت صحتى عما قبل ، انظر الى تلك الزهور فى الحديقة

ياسوماسا : انها زهور الحظ السعيد ، ويقال ان شذاها يطيل العمر ، آمل يا سيدى أن تسعيد صحتك تماما

ريكـو : فى نهـاية شهر اغسطس ذهبت الـى « اتشيجو »

عزف وغناء : عندما يتحول ليل الخريف الطويل
فى النهاية الى فجر
انا والسيدة

ينفصل كل منا عن الآخر
فى كثير من الاسف
ولأننى عدت راجعا والنسيم مبترد — »

ريكــو : شعرت بالبرد وبعدئذ سقطت مريضا

ياسوماسا : ان اتباعك يا سيدى قد بذلوا كل ما فى وسعهم

عزف وغناء : صاحب الجلالة الامبراطور
تفضل بارسال كبير الصيادلة
ليمزج له الأدوية

ياسوماسا : واسمع ما يسرنى كثيــرا بانك الآن فى احسن صحة

ريكــو : اذهب واسترح

ياسوماسا : شكرا يا سيدى

عزف وغناء : هكذا قال
يرجع ياسوماسا الى غرفة الانتظار

(ياسوماسا يترك المكان)

كما يبدا القمر
يختفى خلف السحب
فى هدوء وجلال
تتقدم السيدة كوتشو التابعة
نحو السيد ريكو

(تدخل كوتشو)

كوتشو : هل هناك احد ؟

الوصيف : من هناك ؟

كوتشو : أنا كوتشو سيدة فى المعية

الوصيف : سيدى فى انتظارك منذ مدة ، تفضلى بالدخول

كوتشو : شكرا

(تركع امام ريكو)

لقد احضرت لك الدواء من الصيدلى ، كيف تشعر يا سيدى ؟

ريكــو : تحسنت كثيرا هذه الايام القليلة الاخيرة ، وساشفى عاجلا

كوتشو : انى جد مسرورة أن أسمع هذا ياسيدى

ريكــو : التلال ينبغى ان تكون الآن مضاءة بألوان الخـريف

كوتشو : نعم ، انها تشبه نارا تحترق

ريكــو : اقبلى وصفيها لى كى أمتع خواطرى

كوتشو : بسرور يا سيدى **(ثم تبدأ فى الرقص)**

عزف وغناء : ان جبل — تاك او — شهير بأشجـار السفندان
ذات الالوان الخريفية
وقمة جبل — اوجيورا — مضاءة
بسنا الشمس الغاربة
والاوراق الصفراء فى اشجار الارشياما
ترتجف فى العواصف
ونهر — أو — يفيض ويفيض
بأوراق الشجر الحمراء والصفراء الطافية

(تنهى كوتشو رقصها وتجلس)

ريكــو : اشكرك على وصفك ، ويمكنك الآن ان تنصرفى

(تخـرج)

يفاجأ ريكو بنوبة من الارتعاش ، فيضع الوصيف حول كتفيه قماشا ثقيــلا

عزف وغناء : السحاب والضباب اخفيا القمر
واظلم المصباح الوهاج مرة واحدة
وفجأة يظهر هناك كاهن فى يده مسبحة

تشيتشو : كيف حالك ايها السيد ريكو ؟

عزف وغناء : ريكو يتطلع كما لو انه فى حلم

ريكــو : يا للغرابة !. من أين اتيت ايها المبجل ؟

تشيتشو : انا الكاهن تشيتشو الذى يسكن علـى جبل « هيى »

ريكــو : ولماذا اتيت ونحن فى اخريات الفجر ؟

تشيتشو : سمعت انك مريض جدا ، وانك سألت كبير الكهان ليصلى من أجلك ، وانا اتيتــك لأؤدى طقوسى الدينية فى سبيل استعادتك لصحتك

ريكــو : مرحبا بك أيها المحتــرم ، أعتقــد انك فى سبيل مهنتك التعبدية سافرت فى طول البلاد وعرضها ؟

تشيتشو : ولدت فى أسرة من المحـاربين الموقرين ، ولأجل خلاص روح أبى أصبحت انا كاهنا.

عزف وغناء : لأتجول فى هذا العالم ،
مكتسيا بأردية الدين السوداء
يوما أسير على شواطىء البحار الشمالية
ويوما تاليا ازور سواحل (كيوشو) البعيدة

تشيتشو : الناس يمدحون الازهــار فى الربيــع ، ويثنون على القمر الصافى فى الخريف ٠

عزف وغناء : ولكننى تبرات من هذا العالم
لا شيء يهمنى ، لا شيء يجذب انتباهى
لقد خبرت اشياء كثيرة محزنة
وخضت نهيرات قاسية
وعبرت مساحات موحشة

ريكـــو : انا فى غاية السرور .. لأن يحضر الى كاهن بار يؤدى الطقوس الدينية من أجل شفائى

تشيتشو : ساصلى الآن الى الخمسة البوذيين لأجل برئك

عزف وغناء : أيها السيد ريكو
ان اقتراب الكاهن
وفى يده المسبحة
يدعو للشك
الوصيف يطلب انزاله

الوصيف : انتبه يا سيدى

ريكـــو : ماذا تعنى أيها الوصيف ؟

الوصيف : الكاهن شكله غريب حقا .. يا سيدى

عزف وغناء : ريكو يلتفت مندهشا من الكلمات
والنور ينطفىء

ريكـــو : ان النور انطفأ ولابد أن قوة لشىء غريب مهول اطفاته ، ليست هناك ريح تلك الليلة

تشيتشو : هل تلاحظ ذلك للمرة الأولى ؟

ريكـــو : ان شكلك يشبه عنكبوتا

عزف وغناء : والشكل الرهيب يشبه عنكبوتا مهولا
يقترب من ريكو
وهو ينسج خيوطه العنكبوتية حول جسده
ريكو يمتشق حسامه
ويشرط الوحش المخيف
العنكبوت الآن يائس تماما
فيهرول هاربا ليختفى

(يدخل ياسوماسا مسرعا)

ياسوماسا : قد اتيتك يا سيدى مندهشا من غرابة صوتك

عزف وغناء : نصح السيد ريكو ياسوماسا
بأن يتبع العنكبوت بكل طاقاته
ويذهب السيد ريكو الى الحجرة الداخلية
يصحبه وصيفه .

(ثم تعرض رقصة كوميدية ، توحى بانتهاء المنظر الاول بعدها يظهر على المسرح اطار مغطى بقماش اخضر وهنا يبدأ المنظر الثانى)

عزف وغناء : هنا فى اعماق الجبال
حيث ينمو شجر البلوط والصنوبر فى كثافة
يسود الليل .. وفى نهاية الليل
لا أحد يعبر
الطريق المنفرد المغطى بالعشب
هناك ينهض قبر قديم
مهجور ومحطم
ومغطى بالطحالب السميكة
حيث يأتى ياسوماسا
يتبعه كل من : تسونا، وكنتوكى، وسادامتسو، وسيوتيك
وفى أيديهم مشاعل من خشب الصنوبر
قد وصلوا القبر القديم
متتبعين آثار دماء العنكبوت

ياسوماسا : لقد تتبعنا آثار العنكبوت العجوز الذى جعل طريقه منزل سيدى وحاول أن يقتله

تسيونا : هل هذا الوحش يسكن الغابة التى هناك؟

كنتوكي : من بين العشب الذى يكسو المقبرة ينبعث
صوت آهة كما لو كانت لرجل
سادامتسيو : من المؤكد انه العنكبوت يقاسى من
جراحه
سيوتيك : دعونا نقتله بكل ما فينا من قوة
ياسوماسا : اتبعونى
الاربعة : هيا يا سيدى
عزف وغناء : الاربعة يعلنون فى أصوات عالية
انه هيربى ياسوماسا
أشجع محارب تحت امرة السيد ريكو
تسونا : انا واتاناب تسونا احد خدم السيد ريكو
الاربعة
كنتوكى : وانا ساكاتا كنتوكى
سادامتسى : وانا يوسى سادامتسى
سيوتيك : وانا يوارب سيوتيك
ياسوماسا : اقبلوا ، ودعونا نهدم المقبرة ، انك
ستموت أيها الوحش ، مهما تكن قوتك الهائلة
التى انت عليها
الاربعة : هيا نهجم
عزف وغناء : انهم آخذون فى هدم المقبرة
ولكنهم ينقذفون الى الخلف ، بتأثير الهواء
السام
الأرض تهتز وتتزلزل
ولهب يتأجج عاليا
ودفقة من الماء
تندفع بقوة من النسيج العنكبوتى
لكنهم لم يرتعبوا من المنظر المفزع
انهم يهدمون المقبرة
وهنا يظهر العنكبوت المخيف
هائلا جدا وممتلئا بالرعب

ياسوماسا : أنت الوحش ؟
الأربعة : من انت ؟
عزف وغناء : انني روح العنكبوت العجوز
اسكن من قديم جبل كاتسيرجى
لقد قصدت ان احول البلاد
الى مملكة جهنمية احكمها بنفسى
لذا وضعت خطة لايذاء ريكو قبل كل شىء
ولكن فشلت خطتى
هل ترغبون فى قتلى ؟ هيا اذن الى المبارزة
تسونا : خطتك الشريرة
كنتوكى : انزلت بك هذا العقاب
سادامتسيو : انك تقاسى من الجرح
سيوتيك : والآن انت تموت
ياساماسا : اذبحوا الوحش مرة واحدة .
العنكبوت : يا للوقح ... لن تستطيعوا التحرك ،
ستتقيدون بخيوطى
ياسوماسا : مهما تبلغ قوتك الشيطانية سأقتلك ..
العنكبوت : سأقتلك انا بدلا من ان تقتلنى
عزف وغناء : العنكبوت ينسج وينسج
خيوطه الفضية البيضاء
والمحاربون الخمسة
أقوياء كما هم
وقادرون على التحرك بصعوبة
كما لو أنهم فراشات اويعاسيب
وقعت فى نسيج العنكبوت ،
لكنهم لم يفقدوا الشجاعة
انهم يقاومون ويضربون فى الوحش
وفى النهاية يفقد قوته
ويضرب ياسوماسا العنكبوت الضربة المميتة.

« النهـــاية »

بعض مراجع البحث الأساسية

— Japanese Kabuki Drama : Margaret H. Young
— Japanese Theatre : Faubion Bowers. Dramabook, 1959, New York
— Three Japanese Plays : Edited by : Earle Ernest, Everygreen, 1960, New York
— Kabuki, The Popular Stage of Japan : Kincaid, Zoe London Macmillan, 1925.
— An Outline History of the Japanese Drama : Lombard, Frank Alanson, London: G. Allen, 1928.
— Tales from Old Japanese Dramas : M. Asataro, London: G. P. Putnam, 1915.
— A History of Japanese Literature : Aston, W. G., New York : D. Appleton, 1899

الطريق

دراسة عن فيلم



لقد تعددت الأحكام على فيلم الطريق ، حتى شملت الحكم ونقيضه. وليس هناك مجال لاضافة أحكام جديدة . وما أقصده هو دراسة التجربة التى تم بها تحويل القصة المكتوبة الى فيلم محاولا أن أحصر كل ما يمكن استخلاصه من نتائج هذه التجربة بغية الوصول الى ما يمكن اعتباره اقتراحات أو توصيات يمكن الافادة منها فى أعمال قادمة نواصل بها « الطريق » ، نحو خلق الفيلم العربى . ولا أطمع فى أكثر من أن يوافقنى البعض فى بعض ما توصلت اليه .

والواقع أن معظم محاولات المقارنة بين الفيلم والنص الأدبى كانت دائما فى غير صالح الفيلم والعاملين فيه . ذلك أن للفيلم متطلبات خاصة للسرد يصعب تحقيقها دون تناول النص الأدبى بالتغيير . والحرية المتاحة لكاتب القصة على وجه الخصوص لا يمكن أن تدانيها حرية كاتب السيناريو أو المخرج . ان كاتب القصة يستطيع أن يملأ مئات الصفحات بالأحداث ، ويتعرض لعديد من الشخصيات ، ويذكر كثيرا من التفاصيل الدقيقة ، ويستطرد فى تحليلاته ومقابلاته كما يشاء . بينما يفرض الفيلم قيودا درامية ، وزمنا محدودا للعرض . وان تحررت السينما من قيود المكان بالقياس الى المسرح فهى لا تصل فى تحررها ماتصل اليه القصة التى يستطيع كاتبها أن ينقلنا على أجنحة الخيال الى أى مكان يريد وفى حرية تامة ، ان لم يتعذر تحقيقها على الشاشة ، فادنى محاولة لتنفيذها تكلف أموالا .

غير أن معظم هذه القيود قد أعفتنا منها قصة « الطريق » فالأحداث محصورة فى حدود معقولة ، ومعروضة عرضا دراميا فيه صراع وحركة واثارة ... والشخصيات قليلة واضحة المعالم ، والحوار مكتوب بدقة ووفرة . وعموما ليس بها ما يصعب نقله على الشاشة . وكل ما تتضمنه من تحليلات وما تصل اليه من أعماق يمكن الاحتفاظ به .

غير أنه مهما توفر فى القصة من تسهيلات فلابد من التغيير أو التعديل الذى يفرضه الوسط الجديد المختلف . وهذا يتطلب

بقلم هاشم النحاس

ـ من السيناريست أولا وبعده المخرج ـ قدرا من الفهم يصل الى أعماق القصة ، وقدرا من الصنعة ينقل لنا المفهوم . ومع ذلك فالمسألة ليست مجرد فهم للنص وقدرة حرفية على نقله . وانما هى عملية خلق أصيلة مجهدة ومعقدة ، ودونها لا يرقى الفيلم الى مستوى الفن .

خط الأحداث بين القصة والسيناريو

يسير خط الاحداث بالقصة كما يلى . وقد احتفظت لفصول الكتاب بأرقامها .

١ ـ صابر يودع أمه مثواها الأخير بالقبر . ثم يعود الى مسكنه ويتذكر لحظاتها الأخيرة بعد عودتها من السجن وهى تدعوه للبحث عن أبيه ، الذى هربت منه مع بلطجى منذ ثلاثين عاما ، وزعمت أنه مات ـ وتعطيه صورة زفافها معه وعقد زواجها به . وهى تؤكد له أنه وحده الذى سيضمن له الحرية والكرامة والسلام . بعد أن أصبح وحيدا بلا مال ولا عمل .

٢ ـ صابر يبحث عن أبيه فى الاسكندرية ثم ينتقل الىالقاهرة. ينزل فى فندق . يرى كريمة زوجة صاحب الفندق العجوز ، التى تجذبه نظراتها وتثير فيه ذكريات بعيدة مع احدى فتيات الاسكندرية .

٣ ـ صابر يبدأ بحثه فى اليوم التالى ثم يقرر أن ينشر اعلانا بالجريدة يدعو فيه الرحيمى أن يتصل به دون أن يكشف عن غرضه أو علاقته به . وهناك يتعرف على الهام التى تعمل بمكتب الاعلانات .

٤ ـ صابر يترقب الهام فى الخـــارج . يقابلها فى البوفيه المجاور .

يتصل به بعض من يحملون اسم أبيه على أثر الاعلان ولـكن دون جدوى .

يطارد كريمة لأول مرة .

بعد أسـبوع يجدد الاعلان أسبوعا آخـر ويضيف اليه صورة أبيه . ثم يقابل الهام فى البوفيه مرة أخرى ويوهمها أن صاحب الصورة هو أخوه . وتبدأ الصداقة بينهما .

٥ ـ يتصل بصابر تليفونيا رجل يزعم أنه المقصود بالاعـلان ويعطيه عنوانه . يبحث عنه صابر فلا يجده ، ويتصل به الرجل آخر النهار ليسخر منه ، ونعلم أن العنوان ليس له وجود . وفى الليل تفاجئه كريمة بقدومها الى حجرته . وبعد أن تتركه يحـلم بانه عثر على أبيه وهو أيضا أبو الهام ولكنه يرفض الاعتراف به ويمزق صورة الزفاف التى قدمها له صابر .

٦ ـ صابر يجدد الاعلان للمرة الثالثة ويقابل الهام فى البوفيه. يزعم لها أنه من الاعيان ويقوم بادارة أملاك أبيه . وتكشف له الهام عن أبيها الذى تركها منذ الصغر ولم تعد تفكر فيه فالعمـل عندها أهم من الأب وأبقى .

٧ ـ كريمة مع صابر وتنمو بذور فكرة موت زوجها العجوزحتى ترثه فتحل أزمة صابر المالية ، ويمارسان الحب دون خوف .

٨ ـ صابر يجدد الاعلان للمرة الأخيرة وقد أصبح اللقاء بينه وبين الهام يوميا ، وأصبح الحب بينهما صريحا . تقترح عليـــه الهام أن يفكر فى مشروع تجارى ويبقى بالقاهرة .

٩ ـ كريمة تنقطع عن صابر مما يثير حنقه ، ثم تأتيه لتخبره بضرورة انقطاعها خوفا من انكشاف أمرهما . وتدبر معه مؤامرة قتل زوجها خليل أبو النجا .

١٠ ـ صابر يقتل خليل أبو النجا ليلة زيارة كـــريمة لأمها ، ويتخلص من أدوات الجريمة القضيب الحديدى والقفاز فى النيل. وعند عودته يلمح داخل سيارة تقف عند اشارة المرور شخصـــا يشبه الرحيمى . تتحرك السيارة ويجرى صابر وراءها منـــاديا للرحيمى ولكنه لا يلحق بها .

١١ ـ يخرج صابر من الفندق صباح اليوم التالى للجـريمة قبل اكتشافها . يهيم فى الشوارع ثم يذهب الى الهام فتعاتبه على انقطاعه الايام السابقة . يصارحها بانه يبحث عن أبيه وأنه مفلس لا يصلح لشىء ، وقد خدعها ويجب الابتعاد عنها ، ولكنها تتمسك به لثقتها فى حبه وتطلب منه أن يعتمد عليها . ويود صابر لـو يكشف لها عن سر أمه ، وجريمته بالأمس ، ولكنه يجبن .

١٢ ـ يعود صابر الى الفندق فيجد البوليس . ويجـرى معه التحقيق كما جرى مع بقية النزلاء .

١٣ ـ كريمة عند أمها بعد قتل زوجها . تعود الى الفندق فى الوقت الذى تتصل فيه الهام بصابر تعاتبه على عـدم حضوره بالأمس وتطلب منه مقابلتها ولكنه يعتذر ثم يدعى مواصلة حديثه معها بينما يوجه كلامه الى كريمة يطلب منها أن تتصل به بأى شكل لأنه فى حاجة الى استفسارات ، ونقوده تنفد بسرعة. تخرج كريمة مع أمها . محمد الساوى مساعد خليل أبو النجـا يخبر صـــابر أن كريمة كانت زوجة لشـــــاب بلطجى باعها لصاحب الفندق العجوز .

١٤ ـ الهام تطلب صابر بالتليفون . يذهب اليها بعد انقطاع. تعرض عليه ما يحتاجه من رأس مال لبداية مشروع تجارى وهو كل مدخراتها وثمن ما باعته من حلى . صابر يرفض ويكشف لها سر أمه ثم ينصرف وهى مذهولة من أثر الصدمة . ولكنها تتصل به فى اليوم التالى لتقول له أن كل ما قاله بالأمس لا يهمها .

١٥ ـ الهام تطلب منه زيارتها ولكنه يرفض مراعاة لصالحها . محمد الساوى يؤكد لصـــــابر أن كريمة كانت على علاقة آثمة بزوجها السابق البلطجى ويوهمه أن هذه العـــلاقة هى السبب الخفى لقتل خليل أبو النجا . وفى نهاية حديثه يدس له عنوان أمها حيث تقيم كريمة .

١٦ ـ الهام تتصل به وتطلب منه مقابلتها لأمور تتعلق بأبيـه ولكنه يرفض . كانت رأسه تشتعل بالانتقـــــام من كريمة التى خدعته . وفى الليل يهاجمها فى بيت أمها . يتهمها بعلاقتها مـع زوجها السابق البلطجى ويبحث عنه فى المسكن . كريمة تنفى التهمة وتؤكد حبها له ولـكنه لا يصدق ويقتلها فى اللحظة التى يهاجم فيها البوليس البيت .

١٧ ـ صابر فى السجن يطلع على تفاصيل قصته بالجرائد ، وتفسيرات الـكتاب المختلفة لها . يتولى الدفاع عنه محام من قبل الهام التى أرادت أن تظل الى جانبه كصديقة . يصدر عليهالحكم بالاعدام . المحامى يخبره بأن والد الهام تأثر بما نشر عنها فعـاد ليأخذها معه . كما يخبره أن له (للمحامى) صديقا عجوزا تعرف على والده وقد وصفه بانه مليونير ، يمارس الحب بكل ألوانه ، ليس له مكان محدد ، وانتقالاته تشمل الكرة ، يحتفظ بشبابه دائما ، فيلح صابر على المحامى فى طلب البحث عن أبيه ، أملا فى انقاذه ولكن المحامى يحاول اقناعه بعدم جدوى البحث،ويفضل عليه دراسة القضية للاستئناف والاعتماد على القانون فى انقاذه . يستسلم صابر بعد جهد ، وتكون آخر كلماته التى يختتم بهـــا الرواية .. « فليكن ما يكون »

●

أما السيناريو فاتخذ لاحداثه المسار التالى . وقد اعتمدت فى بعضها على ما ذكرته بملخص القصة واكتفيت فيهـا بالاشارة ، وحددت تسلسلها بأرقام من عندى .

المقدمة : يهبط صابر من سيارته على الشاطىء . يطلب من أحد الصيادين سمكا لأصدقائه الذين يعزمهم فى الغد . يلمح فتاة فيطاردها ويختفى وراءها فى الظلام . وفى اليوم التالى يجلس مع أصدقائه حول مائدة اللعب والشراب يتحدثون عن الفتاة الغامضة التى قضى معها ليلته السابقة دون أن يتعرف على شخصيتها . وتتصل به أمه بالتليفون تخبره أنها كتبت باسمه أحد أملاكها من البيوت عندما يهاجمها البوليس ويقبض عليها . تعاقب بالحبس خمس سنوات . يزورها صابر فى السجن ويطيب خاطرها بقوله : « تتدبر يا ماما » فترد عليه : « من انهى طريق » ... وينزل عنوان الفيلم .. « الطريق » .. تتلوه بقية العناوين .

١ ـ صابر مع أمه بعد الافراج عنها تؤنبـــه على بيع البيت والسيارة ويعرض عليها أن يعمـــــل فى نفس « الكار » فترفض وتكشف له عن سر أبيه وتحثه على البحث عنه . ثم تموت .

٢ ـ يصل صابر القاهرة . ينزل بالفندق ويرى كريمة التى تثير فيه ذكريات فتاة الاسكندرية . فى المساء يعترض طريقها .

وفى الليل نراه قلقا فى حجرته بينما كانت كريمة تناول زوجها المنوم وهو ينظر اليها فى اشتهاء عاجز . ينام وتظل هى مسهدة الى جواره .

٣ – فى اليوم التالى تذهب كريمة لزيارة امها . ويبدأ صابر بحثه عن أبيه . يتعرف على الهام بالجريدة . يشاركها مائدتها بالبوفيه بعد أن يتظاهر بمصادفة اللقاء .

٤ – المطابع تدور والاعلان بالجريدة . الذين يحملون الاسم يتصلون بصابر . وصابر يذهب اليهم الواحد تلو الآخر دون جدوى .

٥ – صابر يعود الى مطاردة كريمة . ويجدد الاعلان مضيفا اليه صورة أبيه التى يزعم بانها لاخيه . يقابل الهام بالبوفيه وتبدأ الصداقة بينهما وتأخذه الى البرج .

٦ – يتصل به من يدعى أنه المقصود بالاعلان ويعطيه عنوانا لا يجده ويعود خائبا ، ثم يتصل به آخر النهار ليسخر منه . ونرى صابر فى ضيق داخل « خمارة » بينما كريمة مع زوجها تشعر بالحسرة . يعود صابر الى حجرته . ونراه قلقا يتقلب فى فراشه بينما كريمة فى أرق تفكر فى تناول الحبوب المنومة ثم تعدل. تتسلل الى حجرة صابر .

٧ – فى النهار صابر مع الهام فى حدائق القناطر . وفى الليل مع كريمة على الفراش . يكاشفها بحاجته للنقود وتكاشفه بحلمها فى ان ترث الفندق ويعيشا معا . تعود الى شقتها فتجد زوجها مستيقظا وتزعم انها كانت فى الحمام .

٨ – الهام مع صابر فى منطقة الاهرام تخبره عن والدها الذى تركها مع امها وهى طفلة . وفى المقابلة التالية لهما بالبوفيه يعرض عليها رغبته فى الزواج والعمل وتشجعه الهام على القيام بمشروع تجارى فيتراجع ويدعوها أن تنسى ما قال .

٩ – كريمة تعود الى صابر بعد انقطاع ويدبران معا مؤامرة اغتيال الزوج . صابر يقتاله . ويلقى فى النيل بأداة الجريمة . وعند العودة يلمح شبيها لأبيه داخل سيارة فيحاول أن يلحق بها ولكنه يفشل .

١٠ – يستيقظ صباح الجريمة مبكرا ويخرج . يصارح الهام بانه يبحث عن أبيه . الهام تدعوه الى العمل وتطلب منه أن يمنحها الفرصة وستجد الحل . يعود الى الفندق حيث يدور التحقيق . المحقق يشك فى كريمة ويضع خطة لمراقبة المشتبه فيهم .

صابر يتظاهر بمواصلة حديثه بالتليفون بينمايوجه كلامه لكريمة يطلب منها مقابلته بعد ساعة فى حديقة الاندلس . تخرج كريمة . ويثير محمد الساوى شكوك صابر نحوها . صابر ينتظرها عند مدخل الحديقة والمراقب يتتبعه ولكنها لا تأتى .

١١ – الهام تعرض على صابر راس المال اللازم لبداية مشروع تجارى . يرفضه ويكشف لها عن سر امه ويتركها . تتصل به فى اليوم التالى لتخبره انها ما زالت عند موقفها منه . وتذهب هى ورئيسها الى الصحفى العجوز الذى كان يعرف والد صابر فى شبابه .

١٢ – محمد الساوى يؤكد شكوك صابر ويدس له العنوان والبوليس يراقبه . صابر يتسلل ليلا ، يعترضه المخبر فيضربه حتى يفقد الوعى . يهاجم بيت كريمة ويقتلها ويهرب قبل ان يدهمه البوليس . يتصل بالهام ويطلب منها مقابلته . تسرع اليه فى مخبئه بالمقابر . تطلب منه أن يسلم نفسه وتعده ان توفر محاميا كبيرا يترافع عنه ، ولكنه يرفض ويطلب منها ان تتصل بكل سفاراتنا بالخارج للعثور على أبيه . وعندما تبدى عدم جدوى البحث يثور عليها ويعلن اعتماده على نفسه بينماالبوليس يحيطه من كل جانب ويضيق عليه الخناق .. ويبدو عليه الاستسلام .

المقارنة

لقد بدات أحداث القصة بين القبور وطقوس الدفن . وما كتبه نجيب محفوظ كان اقرب ما يكون من الكاميرا . ومع ذلك فضل السيناريست حذف هذا المشهد . وكان فى ذلك مصيبا ، حرصا على مشاعر الجمهور ، خاصة وانه لا يحوى من الدلالة والاهمية ما يعوض المشاهد عما يسببه من صدمة . كما حذف محاولات صابر فى البحث عن أبيه بالاسكندرية (فصل ٢) واكتفى بذكرها فى الحوار (٣ بالسيناريو) . وحذف حلم صابر (فصل ٥) . كما حذف الفصل الأخير برمته (فصل ١٧) واستبدل به نهاية من عنده ، وان احتفظ منه ببعض من معلومات الرجل العجوز عن والد صابر وقدمها فى أحداث سابقة (١١ بالسيناريو) .

وكشف لنا السيناريو عن مراقبة البوليس لصابر ، والحيلة التى دبروها للايقاع به (١٠ ، ١١ ، ١٢ بالسيناريو) بدل ان يفاجئنا بنتائجها كما فى القصة .

وقد توسع فى بعض الأحداث وأعاد ترتيبها ، فتخلص من « الارتدادات » (Flashback) الموجودة بالقصة : فى الفصل الأول عندما يتذكر صابر احداثا سابقة له مع امه ، فتمثلت لنا هذه الأحداث فى المقدمة بعد توسيعها . وفى الفصل الثانى عندما تثير كريمة فى نفسه ذكريات معينة مع فتاة تشبهها ، وبدأ الفيلم بعلاقته مع هذه الفتاة .

ومن ناحية المكان توسع الفيلم كثيرا فى انتقالاته ، فلم تعد مقابلات صابر مع الهام محصورة داخل البوفيه دائما كما فى القصة . وانما تنوع المكان من البرج الى الهرم الى حدائق القناطر بالاضافة الى البوفيه .

ولا شك ان السيناريو بتوسيع المكان يتيح للمخرج فرصة أكبر لتحريك الكاميرا والممثلين واستغلال التفاصيل المكانية الجديدة ، كما يضفى على الأحداث الحيوية السينمائية الجذابة. وبالتخلص من الارتدادات يجعل الاحداث على الشاشة أكثر وضوحا واقرب الى الفهم – والمعروف أن السينمائى لا يلجأ الى هذه الوسيلة الا فى حالات استثنائية ، وبكشف محاولات البوليس للايقاع بصابر من ناحية ومحاولات صابر للافلات من ناحية أخرى يستغل التشويق Suspense حيلة السينما المشهورة لجذب الجمهور . وكما أصاب فى تغيير البداية وفق فى حذف الفصل الاخير وتعديل النهاية تعديلا سينمائيا يترك فى نفس المشاهد اثرا لا يحققه هذا الفصل لكثرة ما به من مناقشات وتوقف الحركة .

ومن الواضح أن السيناريو مع هذه التعديلات التى تتطلبها أصول « الصنعة » حافظ فى عمومه على سير الخط العريض

للاحداث بالقصة . غير أن تحويل النص الادبى الى فيلم لايتوقف عند تحقيق هذا المطلب . وانما المطلب الجوهرى هو ترجمةالعمل الادبى الى عمل سينمائى . وهذه الترجمة لا تحفل كثيرابالمحافظة على الاحداث او تسلسلها بقدر ما تحفل بالوصول الى ما يقصده النص من تاثيرات . فالى أى حد حقق الفيلم هذه التأثيرات ؟

لقد وفق السيناريو فى رسم شخصيتى كريمة وخليل ابوالنجا الى حد كبير يكاد يكون مطابقا تماما لما أراده نجيب محفوظ فى قصته . وتضمن السيناريو بعض لمحات حدث العــلاقة بينهما بذكاء يسمح بمرورها من مقص الرقابة وفى الوقت نفسه تعتبــر ترجمة لنفس العلاقة الموجودة بالقصة . وهى علاقة شــائكة ، وليس لكاتب السيناريو ما لـكاتب القصة من حرية فى تناولها .

كما وفق فى رسم معظم الشخصيات الثانوية . ولكنه اخفق مع شخصيتى صابر والهام . فلم يقنعنا بشعور صابر بالضياع . ولم يكشف لنا بدرجة كافية عما يتنابه من صراعات . وتحولت الهام من فتــاة حازمة قوية الشخصيــة تعرف طريقهــا الى مجرد فتاة طيبة مخلصة تتفلسف احيانا .

وفى القصة يسير بحث صابر فى مستويين . وعلى نفس الدرجة من التاكيد ، بحيث يحمل أبوه المعنى الجــزئى الشخص للاب ، والمعنوى المطلق الرمز ى له . وقد اوضحت القصة المفهوم المطلق للاب تدريجا ، بدأ مع أوصاف أمه له بانه وجيه ، وذو نفوذ غير محدود ، والمال ليس الا حسنة من حسناته ، وهو الذى سيوفر لصابر الحرية والكرامة والسلام . وعلى امتداد الفصول تناثرت التلميحات والايحــاءات التى تذكــرنا دائما بانه ليس أبا جزئيا مشخصا ، وانما هو ايضا وجود معنوى يرتفع الى مستوى مطلق يصل الى ما يوازى الله بالمفهوم الدينى . حتى نصل الى الفصل الاخير فيتاكد هذا المعنى باقوال الصحفى العجوز عنه بانه يتنقل فى كل مكان على الكرة ، وله فى كل بلد ابناء ، ولا تنالمنه السنون.

ولكن السيناريو احتفظ للاب بمفهومه الجزئى فقط ، وحذف كل ما يشير الى مفهومه المطلق عدا بضع كلمات جاءت مقحمة ، وخرجت من فم الممثل على الشاشة بافتعال ظاهر .

مآخذ شكلية على الحوار

ولعل أضعف ما فى السيناريو حواره . واليه يرجع السبب فى أغلب ما يؤخذ عليه . وصحيح أن السينما صورة قبل كل شىء غير ان الحوار هو احد عناصرها الاساسية ، ولا مانع أن يكون له الصدارة اذا اقتضى الامر فى بعض الظروف . كما يصح أن يكون لأى عنصر من عناصرها هذا الحق ، وان بقيت الصــورة هى السائدة على وجه العموم .

والمسالة فى صميمها عملية توازن بين الامكانيات ، ومعــرفة دقيقة بدور كل عنصر . وما يحدد هذا الدور هو طبيعة الموضوع نفسه . وفى هذه القصة بالذات يحتل الحوار مركز الصــدارة فى لحظات عديدة مما جعلها أكثر قصص نجيب محفوظ اعتمادا على الحوار فى الكشف عن ابعاد شخصياتها ، وعلى الأخص «الهام» التى لا نكاد نعرفها الا من خلال مواقفها الحوارية مع صابر . وقد عنى نجيب محفوظ بحوار القصة عموما عناية ملحــوظة ، وكان جديرا بالسيناريست أن يبذل عناية مماثلة .

ولكننا نفاجأ كثيرا بقفزات فى الحــوار ، فننتقل من فكرة الى أخرى بروابط واهية ، ونجد عبارات مرصوصة ، ونصل الىنتائج دون مقدمات . فمثلا يدور بين الهام وصابر الحوار التالى فوق البرج .

ـ حاجة غريبة .. من ساعة ماجيت هنا وانا شايف كل شىء حواليه .. عالى .. وبعيد .. وضخم ..
ـ الفراغ هو اللى بيخليك تشوف كده .
ـ لكن دى الحقيقة يا الهام .
ـ الحقيقة موجودة فى نفوسنا احنا ياصابر .. ولو كنت عاوز تبقى انت السيد.. يبقى لازم أولا تنتصر علىأكبر عدو للانسان اللى هو الفراغ .

وهنا ينظر اليها باعجاب فتردف فى تواضع وهى تبتسم .
ـ دا كلام قريته
ـ انت مخك كبير قوى .
ـ ها .. ها .. الحكاية انى عايشة على الأرض يا صابر .

كيف يكون الفراغ هو السبب فى رؤية صابر للاشياء بانها عالية وبعيدة ؟ وما معنى الفراغ هنا ؟ من المعقول أن يكون السبب فيما ينتاب صابر من شعور بأن كل شىء عالى وضخم وبعيد هوشعوره الدفين بضآلته وضياعه وعجزه . ذلك ان هناك علاقة تضاد بين الشــعورين . وهذا أمر طبيعى فالانسان يشعر بضآلته امام الضخم ، وبضعفه أمام القوى ، وبفقره أمام الغنى . ولكن لاعلاقة بين ما قاله صابر والفراغ . ولا يقبل من الهام الشخصيــة الواعية الواضحة أن تقرر بينهما علاقة ما .

وكيف تم الربط بينهذهالعبارات الثلاث : (١) الحقيقة موجودة فى نفوسنا ياصابر . (٢) ولو كنت عايز تبقى انت السيد (٣) يبقى لازم أولا تنتصر على أكبر عدو للانسان اللى هو الفراغ . فالعبارة الثالثة لا يمكن أن تكون بأى حال هى التسلسل المنطقى للعبارتين السابقتين . والتسلسل المنطقى لها يمكن أن يكون كالآتى مثلا : الحقيقة موجودة فى نفوسنا يا صابر ولو كنت عايز تبقى انت السيد يبقى لازم تؤمن أولا بانك سـيد . غير أن هذه العبارات حتى بعد تعديلها لا تقدم ما له أهمية .

وصحيح أن قول الهام « الحكاية انى عايشــة على الأرض يا صابر » كان ردا منطقيا على قول صابر بان مخها كبير . ولكن ما علاقة هذا بما سبقه من كلام عن الفراغ والحقيقة الموجودة فى نفوسنا ؟

ومن الواضح ان هذا الجزء من الحوار يبدو فى جملته محــاولة سطحية للتفلسف . وليست هذه هى المحاولة الوحيدة من نوعها، بل نجد لها امثلة فى كل مقابلات صابر بالهام .

وليس الحوار الجيد هو ما يقدم الكلمة المناسبة . بل أيضا ما ينتهى فى اللحظة المناسبة التى تبرز معناه . فعندما تصرح الهام لصابر عن موقفها من أبيها الذى تركها طفلة تقول له :

ـ فى الحقيقة أنا رتبت نفسى من زمان على ان ماليش أب .
ـ لكن دا اللى حايديكى الحرية والكرامة والسلام اللى اكلمنا عنهم
ـ دول انا بالاقيهم فى شغلى يا صابر .
ـ يعنى نسيتى ان لكى أب عشان ما انتش محتاجه له .
ـ ما انا برضه مش محتاجه لماما لكن باحبهــــا وما اقدرش استغنى عنها .

لو توقف الحوار عند هذا الحد مع حذف عبارة « اللى اتكلمنا عنهم » التى لا لزوم لها فى قول صابر ، لحصلنا على ترجمة سليمة لموقف الهام من أبيها . ترجمة فيها اختصار وتركيز وتضع مضامين الحوار القصصى فى القالب الدرامى المطلوب . لكن الحوار بينهما يستمر للاسف بما يضيع تأثير ما سبق وهو الأهم . والعجيب أن صابر بعد قول الهام انها تحب أمها رغم عدم حاجتها اليها ، يسألها .

ـ عشان بتلاقى عندها الحنان .

وترد عليه

ـ طبعا

فكيف يستقيم هذا مع انكارها أنها فى حاجة الى أمها ؟

ثم يحولنا الحوار الى موضوع آخر يصوغه فى عبارات رنانة عن الحنان واعجاب صابر بالهام

والمثال التالى نموذج للحـــوار الركيك ، والسبب أنه غير « مستقطب » ، أى لا يسير فى قطب واحد بحيث تكون نهايته هى النهاية الحتمية لبدايته ، وانما نجد العبارات تتشعب ويصبح الاتجاه الذى تأخذه ليس هو الاتجاه الحتمى لتتابعها وانما هو ما يفرضه الكاتب لينتهى به الى ما يريد .

الهام ـ قد كده هو مهم بالنسبة لك

صابر ـ أكثر ما انت متصورة .

ـ بس ده أخوك لو ظهر حايشاركك فى الثروة .. انت مش سبق قلتلى ان والدك غنى وعنده أملاك فى اسكندرية .

ـ أيوه وأنا اللى بادير أملاكه شغلة متعبة قوى .

ـ تبقى نظرتى صح .. بتجرى ورا أخوك الجرى ده كله مع أنه مش فى مصلحتك يعنى .. انسان نبيل .

ويكفى هذا القدر من الحوار الذى يستمر على هذا المنوال طوال المشهد . ولو أردنا أن نقرب نفس الحوار الى الشكل المطلوب لكان مثلا كالآتى :

ـ قد كده هو مهم بالنسبة لك .

ـ أكثر ما انت متصورة .

ـ بس ده أخوك لو ظهر حايشاركك فى الثروة .

ـ وليه لا .. مش حقه

ـ انت انسان نبيل يا صابر .

ان كل لفظة فى الحوار يجب أن توضع فى مكانها . وكل عبارة يجب أن تكون لها وظيفتها . وان كان من المطلوب أن يوهمنـــا الحوار بواقعيته ، فلا يعنى هذا أن يكون صورة مماثلة لما يدور فى حياتنا اليومية من حوار مشوش مضطرب . وأهم ما يتسم به الحوار الفنى هو أن يكون حوارا جدليا مثيرا كل عبارة فيـــه تدفعنا الى ما يليها . ومما هو جدير بالذكر أن القصة مليئـــة بهذا النوع من الحوار الذى هو فى الواقع حوار درامى أصـــيل ، وكان جديرا بالسيناريست الافادة منه .

الحوار والشخصيات

ومن الحوار ما يفقد الشخصيات طرافتها ويضعها فى قـــوالب محفوظة مثل قول كريمة لصابر : « عاوز ترجع اسكندرية تانى يا خاين » . وعندما يعرض صابر على كريمة الهرب ثم يتراجـــع عن فكرته بقوله : « لا .. التاريخ مش حايعيد نفسه قدامى » .

وتقول بسيمة عمران لابنها فى حوار طويل ذى طابع ميلودرامى : « هو السبب .. هو .. بعد ما اتجوزنى فى السر .. بقى يعرف كل يوم واحدة جديدة .. سابنى وحيدة .. سابنى وحيـــدة ضايعة فى قفص من دهب .. وأنا فى أحلى أيام عمرى .. خلانى أفتح لأول ايد خبطت على بابى .. وأسمع لأول كلمة حلوة رنت فى ودانى . لكن من بختى .. الايد كانت ايد بلطجى .. والصوت .. صوت شيطان . ولقيت نفسى هربانة هنا فى اســــكندرية . ابتديت فقيرة فى مندرة .. وبعدها بقت تجارة .. »

ان هذا الوصف لهروب الأم وتبريرها لسلوكها لم يأت بالقصة، بل على العكس فهى فى القصة تلوم نفسها ولا تحمـــل الأب مسئولية هروبها . والفارق كبير بين الموقفين . وما أراده نجيب محفوظ : أن يحتفظ للاب بمفهـــومه المطلق ، ويلقى المسئولية على الانسان الذى هرب دون تبصر . وجاءت العبارات هنا قديمة مستهلكة . وحذف مثل هذا الكلام أفضل من ذكره .

أما المثال التالى فاقدمه للمقارنة بينه وبين الأصـــل . وهو مقتبس عن المشهد الذى يكشف فيه صابر عن سر أبيه لالهام .

ـ أنا زعلانة منك يا صابر .. يومين بحالهم لا أشـــوفك ولا تكلمنى فى التليفون .

ـ كنت فى الدوامة اللى أنا فيها .

ـ وحصلت حاجة جديدة

ـ (كالحالم) متهيالى انى شفته امبارح .

ـ مين ؟

ـ (بلا وعى) أبويا

ـ (بدهشة بالغة) أبوك ؟

ـ سيد الرحيمى .

ـ مش بتقول انه أخوك .

وهنا ينتبه صابر الى زلة لسانه ويبدو له أن التراجع غيـــر مجد فيتكلم بسخرية كمن يخاطب نفسه

ـ يظهر ان الكذب ما فيش منه فايدة .

وفارق كبير فى تحديد شخصية صابر فى السيناريو عنـــدما يكشف عن أبيه دون قصده ، بفعل زلة لسانه ثم يستسلم ، وبين صابر فى القصة يكشف السر قصدا حتى يريح ضميره . انالهام تعود الى موضوع البحث عن عمل جديد له بالقاهرة ، مما يزيد حدة الصراع فى داخله بين حبه لها ، ورغبته فى الابتعاد عنهاحرصا عليها . وتحت ضغط الحاحها عليه واهتمامها البالغ به ينهـــار وينفجر بالاعتراف .

ـ الهام ، انى أحبك ، أحبك من كل قلبى ، ولـــكنى كذبت عليك .

رمقته بدهشة وهى تسأل :

ـ متى وكيف كذبت ؟

ـ كذبت عليك بدافع حبى نفسه .

ـ لا أفهم شيئا .

ـ قلت لك انى أبحث عن أخى والحقيقة انى أبحث عن أبى .

ـ أبوك !

ـ أجل ، أبى هو الذى أبحث عنه .

وهكذا يتكشف لنا الجانب الطيب من صابر بشـــكل أوضح ، ويبرز الصراع الذى يحتدم داخله .

ومن نفس المشهد نقتطف هذا الجزء من الحوار .

ـ وايه اللى يخليك تكدب على أنا يا صابر
ـ عشان بأحبك عشان لو قلتلك الحقيقة حاخسرك .
ـ ودا معقول يا صابر .
ـ الهام .. مش حاخبى أكثر من كده .. أنا انســـان مفلس جاهل ماليش بيت ولا أهل .. أنا غشيتك فى كل حاجة .
ـ حتى فى حبك ليه
ـ بكل أسف دى الحاجة الوحيدة اللى ماغشتكيش فيها .
ـ يبقى أنا مسامحاك فى أى حاجة ثانية .
ـ لا يا الهام أنا أجرمت اللى خليتك تحبى واحد زيى .
ـ عشان الفلوس ؟.
ـ الفلوس وكل حاجة .
ـ صابر احنا بنحب بعض .. دا كفاية علينا .. وحانحل كل مشكلة تقابلنا .

واصل هذا الجزء من القصة هو ما يلى :

ـ انى أفهم جيدا لماذا كذبت على .
ـ الأفظع من ذلك اننى جعلتك تحبين شخصا غير جـــدير بحبك .
ـ وحبك أهو كاذب ؟
ـ أبدا ، مطلقا ، أحبك من كل قلبى .
ـ (وهى تتنهد) والحب هو الذى ردك الى مصارحتى بالحقيقة؟
ـ أجل هو ذلك
ـ اذن فعذرك واضح
ـ ولكنه يطالبنى أيضا بالابتعاد عنك
ـ (وهى تزدرد ريقها) ولكن بالله لماذا ؟
ـ مفلس ولا أهل لى ، ولا أصلح لشىء ..
ـ الافلاس لا يهم فهو حال مؤقتة ، والأهل لا يهمون فمـــا حاجتنا اليهم ، ولكنك تصلح لاشياء كثيرة .

قد يبدو الخلاف بينهما طفيفا . ذلك أنهما يتقاربان فى مضمون ما يقدمانه من معلومات ، وهو أن الهام تتمسك بصابر بعـــد اعترافه . ولكنه خلاف كبير فى تحديد شخصية الهام ، ونوعية موقفها فى التمسك بصابر . فبينما هى فى القصة تقرر بشـكل حاد يبرز ايجابيتها « انى افهم جيـدا لماذا كذبت على » وتنتهى بما يؤكد طابعها العملى الواقعى بقولها « الافلاس لا يهم فهو حال مؤقتة ، والأهل لا يمهون فما حاجتنـا اليهم ، ولـكنك تصـلح لأشياء كثيرة » ، نجدها فى الفيلم تساله فى سلبية « وايه اللى يخليك تكدب على أنا يا صابر » ، وتنتهى بهذه العبـــارة الرومانتيكية غير المحددة « صابر احنا بنحب بعض .. دا كفاية علينا .. وحانحل كل مشكلة تقابلنا » . وفى الواقع أن هــذه المقارنة تحدد لنا نوع الشخصية التى تحولت اليهـا الهام فى الفيـلم .

ولا يخفى أنه كلما كانت الشخصيات أكثر ايجابية ، كان الصراع أكثر حدة ، والحوار أكثر جاذبية . والحوار الجيد هو ما يعبر عن الصراعات الظاهرة ، ويكشف عن الصراعات الباطنة . والنموذجان السابقان من القصة يمثلان هذا النوع من الحوار .

المعالجة السينمائية

ولئن أفقدنا الحوار بعض التأثيرات الهامة ، فقد أفقدتنـــا المعالجة السينمائية للاحداث بعضا آخر . وأقصد بالمعـــالجة الطريقة التى يتم بها عرض الموضوع ، ولنضرب مثلا بالمقدمة .

وظيفة المقدمة بالطبع هى تقديم الموضوع . والموضوع هوبحث صابر اليائس عن أبيه . والبحث يبدأ بعد أن كشفت له أمه عن وجوده ثم ماتت . وهذه الاحداث تشمل الفصل الأول من القصة، ويبدأ البحث مع بداية الفصل الثانى . ولكننـــا نفاجأ بتوقف المقدمة فى الفيلم قبل نهايتها بحيلة حوارية مفتعلة ، عندما يقول صابر لأمه : « تتدبر يا ماما » فترد عليه « من أنهى طريق » ، وينزل العنوان .. « الطريق » . فتحولت بذلك المقدمة الى مقدمة للعنوان لا لموضوع البحث .

وكان المفروض على كاتب السيناريو أن يؤجل ظهور العناوين حتى تنتهى المقدمة بموت الأم ، فيحافظ بذلك على وحدة أحداثها ويضفى على ظهور العناوين قيمة تعبيرية كفاصل بين المقـــدمة والموضوع . وهو التبرير المعتاد لوجود مثل هذه المقـدمات فى الأفلام . ولكن أحداث المقدمة مع هذا الاجراء قد تبدو طويلة أكثر من اللازم . وعندئذ اما أن ينجح كاتب السيناريو فى تكثيف أحداثها على قدر الوقت المناسب لها كمقدمة ، أو أن تلغى أصلا فكرة المقدمة قبل العناوين ، وتضم الى الموضوع نفسه ، ويبدأ الفيلم كالمعتاد بالعناوين . حتى لا تبدو المقدمة مجرد « حـركة » مقصودة لذاتها كقيمة زخرفية . وفى هذه الحالة قد تساعد على تضليل المشاهد فى تحديد الموضوع الأساسى .

ويعتبر المنولوج وسيلة فعالة للتعبير عما يحتدم داخـــل النفس من صراعات وما يدور بالذهن من افكار لا تظهـــرها الشخصية فى الخارج . وقد استعان به نجيب محفوظ فى رسم معالم شخصية البطل الى حد أنه فى بعض المواقف بينه وبين الهام جعـله يرد على كل عبارة لها ـ تقريبا ـ بعبارة منطوقة تمثل ما يظهره ، وأخرى غير منطوقة تمثل ما يبطنه . وهـــذه حالة استثنائية لا يحتملها فيـلم الا على المستوى التجريبى . ولكنى أسوقها للدلالة على مدى أهمية المنولوج فى هذه القصة بالذات ، ومشروعية الاعتماد عليه الى حد كبير نسبيا .

ومع ذلك لم يحرص السيناريو على استخدامه غير ثلاث مرات، كانت غير كافية للغوص فى أعماق صابر . ومن المرات الثلاثوفق فى واحدة ، عندما كانت تلح الهام على صابر أن يكشف لها عمـا فى نفسه (٨ بالسيناريو) فيصرخ صابر فى أعماقه : « عايزانى أقولك ان أنا ابن بسيمة عمـران .. انى بادور على أبويا اللى ماليش أمل من غيره .. انى مفلس جاهل ضايع .. »

أما المنولوج الذى يدور فى ذهن صابر وهو ينظر الى خليل أبو النجا بعد أن اتفق مع كريمة على قتله ، قائلا : « ماهو يا اما ييجى أبويا .. يا تموت انت » ، لم يكن ضروريا ، حيث أن نظرة صابر الى خليل ابو النجا ـ مع الاخراج المناسب الذى يضفى عليها المعنى المطلوب ـ كانت كافية ، بل وتعطى تاثيرا أقوى .

وكذلك أيضا المنولوج التالى : « سامحينى يا الهام .. مش عايز ألطخ ايدك الطاهرة بايدى اللى كتبت شهادة جوازى من كريمة .. بالدم » . وكان عقب اعتراف صابر لالهام بانه يبحث عن أبيه ، ويطلب منها الوداع بلا رجعة (١٠ بالسيناريو) فموقف صابر هذا يغنينا عن المنولوج . والاحداث السابقة تفسر لنا موقفه بما فيه الكفاية .

والحيلة التى تلجا اليها السينما فى عرض المنولوج تدعى Playback ، وبها يتم تسجيل الصوت وحده مسبقا ، ثم نعاد ادارته مع الصورة . وبهذه الحيلة لا يحتاج الممثل الى فتح فمه ليخبر الجمهور عما يدور فى ذهنه كما فى المسرح ، مما يجعل للمنولوج فى السينما تاثيرا اوقع ، ويخلق منه احدى وسائلها النوعية فى التعبير .

ونستخدم نفس الحيلة للحصول على « الصوت خارج الكادر » وللصوت خارج الكادر ايحاءات عديدة ومتنوعة . استخدمها الفيلم بنجاح فى : صوت الأم يحث صابر على البحث عن أبيه وكأنه يأتيه من العالم الآخر . صوت ضربات تماثل دقات قلب مضطرب تتزايد عندما يهم صابر باغتيال أبو النجا . صوت محمد الساوى وهو يتردد بعنوان مقر كريمة فى ذهن صابر المشتعل برغبته فى الانتقام منها .

وكان من الأفضل استخدام نفس الوسيلة Playback عندما يتصل بصابر صوت بالتليفون يزعم بانه المقصود بالاعلان ويعطيه عنوانا وهميا ، يرهق صابر نفسه فى البحث عنه ثم يعود خائبا ليتصل به نفس الصوت ، ويقول له : « انت حمار » . فالصوت هنا مع رد الفعل على صابر وقد بدت عليه علامات الحيرة وعدم‌الفهم يعطينا ايحاء قويا مثيرا بسلطة عليا غيرملموسة تسخر منه أو تحذره وتكشف له خطأ الطريق الذى يتخذه . وهو ما افتقدناه بظهور صاحب الصوت يكلم صابر وحوله صديقاته مما جعل منه مجرد شخص يلهو . وفقدت عبارته شحنتها الموحية .

كما كان من الافضل ايضا استخدامها مع صابر وهو يفاجأ بقول الهام ــ عن طريق التليفون ــ أن ما قاله لها بالأمس لايهمها. وكان قد تركها بلا رجعة بعد أن اعترف لها بسر أمه . وهو ما سيأتى ذكره ضمن التحليل التالى لموقف الذروة بين صابر والهام .

تحليل الذروة

تصل الاحداث الى قمتها بين صابر والهام فى الفصل الرابع عشر من القصة . ويعالج السيناريو نفس الموقف فى مشهد وجزء من المشهد الذى يليه (١١ بالسيناريو) . ولما كان لهذا الموقف أهمية خاصة ، فضلا عما تتيحه معالجته من فرصة لمناقشة بعض الجوانب الهامة ، أرى عرضه هنا كما جاء بالسيناريو قبل مناقشته .

مشهد ١٣٤

الكافتيريا ــ نهار خارجى .

الهام جالسة الى الطاولة المعهودة ، تبدو مشرقة وهى تنتهى من شرب العصير وتنظر الى صابر الذى يجلس قبالتها وتخاطبه بعتاب . ونلاحظ أن المراقب يجلس قريبا منهما يتسمع ويراقب وهو يخفى وجهه باحدى الجرائد .

ــ لو كنت بتفكر فيه قد ما بفكر فيك ما كنتش تعمل كده .

ــ أنا آسف يا الهام .

ــ طب غمض عينك لحظة .. عشان خاطرى .

يتردد صابر ثم يغمض عينيه تحت رجائها . وتفتح هى حقيبة يدها . ونرى بداخلها مجموعة كبيرة من الاوراق المالية

ــ بص بقى .

يتطلع المراقب . ويفتح صابر عينيه ويرى الاوراق ويسأل بدهشة .

ــ ايه ده ؟

ــ (بانتصار) راس المال اللى انت محتاج له .

ــ (بذهول) راس المال

ــ (بحماس سعيد) شوية فلوس كنت محوشاها فى البوستة على حبة صيغة بعتها . هو المبلغ مش كبير . لكن حايكفى . انا استشرت ناس ..

صابر يقاطعها وتبدو المرارة على وجهه .

ــ الهام

ولكنها تستمر على حماسها

ــ خدهم معاك

وتمد يدها لتخرج الاوراق المالية فيمنعها وهو متجهم الوجه

ــ خليهم مطرحهم .

وتلاحظ هى ذلك فتخاطبه بعتاب مع خيبة امل

ــ ايه ده يا صابر دانا كنت فاكراك حاتفرح زيى ..

ويصمت صابر وهو على تجهمه فتردف بعتاب مرير

ــ يبقى انت ما بتحبنيش .

ــ (بلهجة جادة صارمة) انتى عارفه أن انا حبيتك يا الهام من أول ما شفتك . لكن انا حكايتى ملخبطة خالص .

ــ (تعود الى حماسها) حانسى الماضى . وحانبتدى من‌جديد. وحاننجح ..

ــ (بيأس مرير) بكل أسف . فات الأوان .

ــ (بتطير) ليه بتقول كده

يبدو على صابر انه يقرر شيئا .

ــ الهام انتى لازم بقى تعرفى انا مين .

ــ ما انا عرفت وادينى اهو وياك ..

ــ انا قلتلك على ابويا . لكن أمى ..

ــ مش قلتلى انها ماتت ؟

ــ (بحزم) لكن ماقلتلكيش انها ختمت حياتها فى السجن ..

وتبدو المفاجأة على الهام وكلما يستمر فى حديثه يبدو عليها الذهول حتى كأنه يعقد لسانها . وهو مستمر فى حديثه بحرارة وانفعال . والمرارة تبدو فى صوته على الرغم منه .

ما قلتلكيش ان الحكومة صادرت أموالها ودا السبب .. سبب فقرى‌دلوقت. ماقلتلكيش انى عشت‌قبل‌كده أتمتع بالفلوس الحرام اللى كانت بتقدمها لى . وكان فاضل خطوة وأبقى تاجر من تجار الليل . أنا ما انفعش الا كده . وأنا باعترفلك انى أجرمت فى حقك اللى حبيتك وخليتك تحبينى . لكن الحب خلانى أنسى نفسى .. تفكيرى .. (ثم يردف فى تصميم) ابعدى عن طريقى يا الهام. انا ما يصحش أعرف واحدة الا من النوع اللى كانت أمى تعرفه .

ثم يقوم ويتجه الى الخارج دون أن يعاود النظر ناحيتها وتظل هى على ذهولها . وعيناها تلمعان بالدموع . والمراقب يتتبع صابر .

مزج

المشهد ١٣٥

مكتب اعلانات الجريدة ــ نهار داخلى .

نرى الهام جالسة الى مكتبها ونلاحظ أنها دائبة التفكير وتنظر الى التليفون قليلا . ثم يبدو عليها التصميم وتتناول السماعة وتدير القرص وتقول :

ـ الاستاذ صابر من فضلك .. ألو .. أيوه .. صابر .. أنا الهام كنت عايزه اقولك (تبدو متلعثمة وخجلة) .. قصـــدى. الكلام اللى قلتهولى امبارح .. مايهمنيش يعنى .. أنا نسيته .. مش حايفير حاجة .. و .. لازم أشوفك النهارده . (ثم تبدو عليها خيبـــة الأمل) .. ع العمـــوم انت عارف ازاى تلاقينى .. مع السلامة .. وتضع السماعة .. حين يدخل احســـان ويلاحظ حالتها ولكنه يتظاهر بعدم ملاحظة اى شىء ويخاطبها دون أن ينظر اليها .

ـ الهام يظهر ان فيه واحد صحفى قديم عنـده معلومات عن سيد سيد الرحيمى .

ـ (باهتمام) صحيح .

ثم يستمر بينهما الحوارالذى ينتهى بالاتفاق علىزيارة الصحفى

يمكن تقسيم هذا الموقف الى ثلاث مراحل . الاولى : الهـــام تقدم لصابر راس المال . الثانية : صابر يكشف لها سر أمه . والثالثة : رد الفعل على الهام .

فى المرحلة الأولى كان طلب الهام من صابر أن يغمض عينيه قبل ان تكشف عما معها من نقود له ثم « بص بقى » حيـــلة قديمة اصبحت ممجوجة لكثرة الالتجاء اليها فى كل أفلامنا التى تتعرض لمواقف مماثلة . والتصرف فيه خفة لا تتفق وشخصية الهام . وكان من الاجدر التخلص منه أو الالتجاء الى تصرف آخر جديد.

أما المرحلة الثانية فكان فيها اختصار . والاختصار احد عوامل التركيز . ولكن التركيز لا يعنى اجهاض الموقف والوصول سريعا الى نهايته قبل أن نصل الى درجة الاشباع فنفقد تأثيرات لهـــا اهميتها ، يمكن أن نلمسها فى النص الاصلى . وكان من المـمكن لكاتب السيناريو ان ينقله كما هو دون ادنى تحوير غير نقلالحوار من الفصحى الى العامية .

ـ أنا أعنى شيئا واحدا بكل اصرار وهو اننى غير اهل لك .
ـ ارفض هذا السخف انت تعلم اننى أحبك .
ـ وهذه هى جريمتى ، نحن للاسف لا نفكر أمام الحب الا فى الحب فقط .
ـ ولماذا هى جريمة ؟
ـ لانه كان يجب أن اقدم لك نفسى على حقيقتها .
ـ فعلت ذلك وقبلتك .
ـ حدثتك عن ابى ولكننى .. (ثم واصل بمرارة) .. ولكننى لم احدثك عن أمى .
رمقته بنظرة مستنكرة وهى تقول :
ـ انا احبك انت ولا دخل للماضى فى ذلك .
ـ يجب أن تصغى الى .
ـ بالله دعها ترقد فى سلام .
ـ الاسكندرية كلها تعرف ما ساحدثك عنه
ـ لنحذف الاسكندرية من خريطتنا .
قال وحلقه يغص بالمرارة
ـ لقد ختمت حياتها فى السجن .
حملقت فى وجهه كأنما تنظر الى مجنون فقال :
ـ أرأيت ؟
ثم وهو يزدرد ريقه
ـ ولذلك صادرت الحكومة أموالها .. ويواصل ..

قارن بين قول الهام فى الفيلم « مش قلتلى انها ماتت » وكانها تتطلب منه المزيد ، وبين قولها فى الاصل « انا احبك أنت ولا دخل للماضى فى ذلك .. بالله دعها ترقد فى سلام .. لنحـــذف الاسكندرية من خريطتنا » . انها ترفض الخوض فى هذا الحديث أصلا . وتصر على أن تجذبه نحوها وتفرض عليه طريقها بدافـــع الحب . ويصر هو من ناحيته أن يعترف ليبعدها عنه ، بدافـــع الحب أيضا ـ وهو الجانب الطيب الذى بقى صافيا فيه رغـــم انسياقه مع الجريمة . اننا هنا أمام اثنين على قدم المساواة من القوة والعنف وقد احتدم الصراع بينهما ظاهرا للعيان الى جانب ما يعانيه صابر من صراع داخلى ، بينما اتسم موقف الهـــــام بالسلبية فى الفيلم .

أما المرحلة الثالثة فكانت بداية المشهد التالى ولما انتهت الهام من محادثتها نرى رد الفعل عليها ثم يقبـــل احسان « رئيسها » ويتدخل معها فى حديث يتعلق بوالد صابر. أولا : لم نكن فى حاجة الى صورة الهام وهى تكلم صابر بقدر ما كنا فى حاجة الى سماع ما تقوله فقط مع بيان رد الفعل على صابر حتى نحصل علىتأثير المفاجاة القوى الناتج عن قولها . ثانيا : رد الفعل على صابر بعد هذه المكالمة هو الأهم وليس رد الفعل على الهام . ثالثا : تعتبـــر هذه المكالمة نهاية مرحلة (وكانت نهاية الفصل ١٤ بالقصة) ولها أهمية خاصة تتطلب تركيزا افتقدناه بالدخول مباشرة مع الهـــام ورئيسها فى موضوع جديد . وكان من الافضل أن ينتهى الموقف برد الفعل على صابر ثم ننتقل الى المرحلة التالية بالانتقال الى مشهد جديد يضم الهام ورئيسها .

نقط التـــركيز والاخراج

ان العيب الأساسى الذى حول الفيلم عن القصة الأصل وعاقه عن الافادة منها ـ وهذا هو الأهم ـ هو اتخاذهلنقط تركيزمخالفة. يتمثل ذلك فى معظم ما ذكر من مآخذ جزئية . ويبدو اكثر وضوحا فى الاهتمام الزائد بشخصية كريمة وعلاقتها بزوجها وعلاقة صابر بها . بينما لم يبذل ما يجب من عناية بالعلاقة الاهم بين صابر والهام التى تعطى للقصة معظم أبعادها الرمزية .

وقد ساعد قيام شادية بدور كريمة ، على جذب الجمهور الى درجة جعلت منها الشخصية الرئيسية ، ودفعت بمشكلتها الى المقدمة مما ازاح مشكلة صابر الرئيسية عن وضعها الى حـــــد كبير . ولم يكن رشدى أباظه وسعاد حسنى من ناحية أخـــرى صالحين لدورى صابر والهام . وقد ســـاعدا على تحويلهما عن الأصل .

ومعظم المشاهد التى ضمت صابر والهام اخذت غالبا فى لقطات عامة تتضمن من الخلفية ما يشغلنا عما يدور بينهما من حوار جاد، مثل مناظر الأهرام والبرج والحدائق . وقد ساعد على تشتيت الانتباه الحركة التى وضعها المخرج لصابروالهام حتى انهما فى أثناء الحوار الذى تكشف فيه الهام عن سر والدها ، وتناقش مع صابر قيمة العمل وأفضليته على الأدب ، وهو حوار فكرى وله ايحاءات بعيدة ، نراهما يلهوان فوق جملين بمنطقة الاهرام (!!)

وواضح أن التوسع فىالأماكن التى يتمفيهااللقاء بين صابروالهام لم يقصد منه سوى التنويع الذى تتيحه امكانيات السينما . ولم تستغل أى استغلال درامى ، فبدت كاستعراض سياحى غيـــر

مطلوب . والواقع أن اختيارها لم يكن موفقا . عدا منطقة المقابر التى هرب اليها صابر فى النهاية فكان لها دلالة رمزية .

وقد ظلت الكاميرا على بعد واحد وبنفس الزاوية تقريبا من صابر والهام فى المشاهد التى ضمتهما فى البوفيه ، رغم ما فى حديثهما من حركة تقتضى حركة الكاميرا . والمعروف أنه بين كل مشهد وآخر يتم العديد من التغيرات فى العلاقة بينهما وفى نفسية كل منهما . وهذه التغيرات لابد وأن تعكسها الكاميرا بحركاتها وزواياها . ولكن لم يحدث .

كما ظلت الكاميرا ثابتة أيضا والأم تكشف لصابر عن وجود أبيه وتحثه على البحث عنه دون أن تنقل لنا رد الفعل عليه ، وقد ظل هو الآخر بجانب أمه دون حركة حتى عندما ينفعل ويقول لها ثائرا أن من حقه أن يعرف (!!)

وبينما كان الصياد يحذر مساعده بعدمالخوض فى سيرةأمصابر تأخذهما الكاميرا فى لقطة عامة عن بعد حتى أن المراكب المجاورة تظهر فى الصورة ، فأين جو السرية والحذر ؟!. وكذلك الحال عندما يشى محمد السلوى بكريمة لصابر يريد أن يوقعه . أن أهم ما يجب التركيز عليه فى مثل هذه المواقف هو الواشى فى محاولته السيطرة على الآخر . ولكننا نراهما هنا فى لقطة عامة تفقدنا هذا الاحساس .

وهناك من المآخذ الصغيرة مثل : عود الكبريت الذى يضىء الحجرة كلها . بينما ضوء المصباح الكهربائى بجانب السرير لا أثر له بفعل الاضاءة العامة التى غمرته . الكادر المائل وصابر يهبط على سلم محطة مصر بدا وكان المقصود به التكوين الجمالى ولم يعبر عن الاضطراب النفسى كما هو المقصود منه . صوت صابر فى المنولوج وهو يسخر من وضعه جاء قويا بشكل خطابى ، وكان الأفضل أن يكون ضعيفا فيه رنة الاسى والحزن . حبل المشنقة الذى ظهر فى اللقطة الأخيرة حول رقبة صابر كان مفتعلا ولا ضرورة له .

بعض النواحى الايجابية

ان هدف هذه الدراسة كما ذكر مقدما هو الافادة من التجربة التى تم بها تحويل قصة الطريق الى فيلم ، حتى تكون أعمالنا المقبلة أكثر نضجا واكتمالا . وقد دفعنى ذلك الى حصر المثالب . ذلك أنها كانت الأهم من حيث تحقيق هذا الهدف . ولكن الفيلم فيه أيضا العديد من الناحية الايجابية . وعدا ما تمت الاشارةاليه نشير أيضا الى ما يلى :

لقطات الأبواب المغلقة بالشمع عقب القبض على بسيمة عمران. التقابلات الممتازة بين كريمة مع زوجها وبين صابر وحيدا داخل حجرته . وقد حرص المخرج على أخذ بعض لقطات له من أعلى حتى بدا كفأر داخل مصيدة . كما حرص على ظهور صابر وكريمة فى أغلب المشاهد التى ضمتهما خلف ظلال تشبه القضبان . وساعدت الاضاءة فى هذه المشاهد التى يغلب عليها الظلال على خلق جو التكتم والجريمة .

واستخدم الفوتومونتاج بنجاح فى التعبير عن انتقالات صابر من مكان لآخر بحثا عن أبيه عقب نشر الاعلان . وقد جاءاستعراض الأماكن بالفوتومونتاج بالازدواج مع صورة لوجه صابر تعلوه ملامح الانفعال . وساد اللقطات جو ضبابى مناسب .

غير أن أهم ما تجب الاشارة اليه هنا هو استخدام أغنية فيروز « على شط اسكندرية » . لقد كان استخداما فريدا يندر أن يكون له مثيل فى أفلامنا . فبينما كان صابر فى ضيق يعب الخمر باحدى الحانات الرخيصة واليأس يزحف الى قلبه ، يتناهى اليه صوت الأغنية فيعيد الى ذهنه أيام الاسكندرية التى لن تعود ، مما يبرز أزمته النفسية . والأغنية تأتى من الراديو فتتخذ أيضا حيلة للانتقال الى المشهد التالى الذى يضم كريمة وزوجها وهما يستمعان اليها . ويهز الطرب خليل أبو النجا فيطلب من كريمة أن ترقص . وترقص كريمة على ايقاع الأغنية فى نشوة بجمالها ، الذى تتأمله فى المرآة . ثم تصاب باحباط عندما تفاجأ بأن زوجها غلبه النوم . لقد ربطت الأغنية بين المشهدين وخلقت بينهما تقابلات غنية بالمعانى . كان منها ما يمهد لسلوك كريمة الغريب فيما بعد عندما ذهبت الى صابر فى حجرته .

ولا شك أن هذه العوامل رفعت مستوى الفيلم من ناحية الصنعة الى الحد الذى حقق معه نجاحا جماهيريا عندنا ، ولكنها لم تصل به الى مستوى الفن العظيم . وهو ما كان من الممكن للفيلم أن يحققه لو حرص على ترجمة القصة ترجمة فنية أمينة. ولم يكن ذلك بعمل شاق مع قصة مثل قصة « الطريق » ، التى قدم لنا بها نجيب محفوظ فرصة نادرة لاخراج فيلم عالمى. وختاما نأمل للمخرج حسام الدين مصطفى ولكاتب السيناريو حسين حلمى المهندس حظا أوفر فى أعمالهما القادمة .



الشاعر الأمريكي روبرت لويل

وزوجته الروائية اليزابيث هاردويك

بقلم علي شلش





ان نزلت السيدة الرقيقة عن المنصة بعد ساعة حاضرتنا فيها عن الرواية الامريكية ، حتى نهض من الصف الامامي رجل طويل القامة ارق منها وتوجه ناحيتها وصافحها ، ثم طبع على جبينها قبلة حارة كانما لم يرها منذ حين .

وسألني الجالس الى جواري :

– من يكون هذا الرجل ؟

قلت وأنا استعيد الصورة الرقيقة السابقة التى تصلح صورة فى قصيدة عن الزواج السعيد .

– لعله الشاعر الزائر .

وسرعان ما صدق حدسي بعد برهة حين قدمتني اليه استاذة امريكية من اساتذة قسم اللغة الانجليزية وادبها بالجامعة الأمريكية .. التى دعته وزوجته لقضاء اسبوعين فى الجمهورية العربية المتحدة . فقد كان الرجل الطويل الرقيق هو نفسه روبرت لويل R. Lowell اشهر شعراء أمريكا بعد الحرب الثانية . وكانت السيدة الرقيقة التى بدأ المشيب يتسلل الى رأسها هى نفسها اليزابيث هاردويك الروائية والناقدة والزوجة الثانية فى حياته .

أفهمته اننى أريد ان اجرى معه حديثا فرحب على الفور واخذني من يدى بعيدا عن حفل الشاى الذى اقيم له والمدعوين الذين جاءوا لرؤيته ، وجلسنا فى زاوية من قاعة المحاضرات نتحدث نحو ثلث ساعة لكنني احسست فى عيون القائمين علي الحفل من أساتذة الجامعة ضيقا بى ، فكيف اقتنص منهم ضيفهم واختلى به ، بعيدا عنهم هكذا ببساطة ؟! وطلبت منه ان نستأنف حديثنا فى اليوم التالى فرحب على الفور مرة أخرى ، وحدد اللقاء بغرفته بفندق هيلتون .

الشاعر داخل اطار عصره

لكن من هو روبرت لويل ؟ وما مكانته فى شعر بلاده ؟

احسب ان الاجابة على هذين السؤالين واجبة قبل ان نقدمه محدثا عذب الحديث رقيق العبارة .. واحسب ايضا ان المجال لا يتسع لاكثر من عجالة مركزة كفيلة بمحو علامتي الاستفهام السابقتين ، وقد اعتمدت فى هذه العجالة على عدد من المصادر اهمها المجلد الضخم الذى اصدرته دار فابر وفابر الانجليزية فى العام الماضى عن الادب الامريكى ، والفه جيوفرى مور استاذ الادب الامريكى بجامعة « هل » Hull الانجليزية وكذلك « ديوان الشعر الامريكى الحديث » الذى اصدرته سلسلة بنجوين واشرف على اعداده وتقديمه مور نفسه

والحق ان تاريخ الشعر الامريكى قبل هذا القرن يكشف عن حقيقة هامة وهى أن محاولات الشعراء فى القرون الماضية حتى فى اعلى مستوياتها التى شهدها القرن الماضى ، لم تكن



تختلف كثيرا من محاولات اقرانهم فى القارة الاوربية وخاصة فى انجلترا التى تتلمذ الكثيرون منهم على شعرائها . ولقد جاء على الشعر الامريكى زمن فى مطلع القرن الماضى كان فيه شعر مناسبات يحفل بالصنعة والتصنع ، كان ينظم فى تدشين جسر او فى مقدم الربيع أو فى بطاقات المايدة ، وغير ذلك من اغراض ضحله تشبه اغراض الشعر العربى فى عصورانحطاطه ومع ذلك ظهر على مدار القرن الماضى عدد من الشعراء نجحوا الى حد كبير فى اعادة الجد والسمو الى شعر امتهم . فقد جدد هنرى لونجفلو (١٨٠٧ - ١٨٨٢) فى القوافى والاوزان ، وظل شاعرا رغم تعدد مجالات موهبته . ونجح ادجار الن بو (١٨٠٩ - ١٨٤٩) فى طرق ابواب جديدة للشعر ، وساعدته براعته وموهبته الغريبة على التجديد فى الشكل وفى النصف الثانى من القرن اشتهر والت ويتمان (١٨١٩ - ١٨٩٢) وادخل على الشعر مضامين واشكال جديدة لعل اهمها ، كما نعرف ، براعته فى قصيدة النثر Prose Poem

كما اشتهر جيمس رسل لويل (١٨١٩-١٨٩١) الذى وصفه معاصروه بانه احسن شاعر بعد لونجفلو وبو ، وكان بدوره متعدد المواهب ، ويرجع اليه الفضل فى تاسيس مجلة اتلانتيك الشهرية التي ما زالت تصدر الى الان منذ عام ١٨٥٧ ، غير ان هذا كله لا يعفى من القول بانه لم يكن قبل القرن العشرين ثمة ما يمكن وصفه فى مجال الادب بانه امريكى قلبا وقالبا .. ويرجع ذلك الى ان شعراء وكتاب القرون الماضية لم يكونوا يختلفون كثيرا كما قلنا عن الشعراء والكتاب الانجليز سواء فى الموضوعات التى يطرقونها أو فى الاساليب التى يتبعونها .

اما فى القرن العشرين فقد بدات امريكا تتعرف على شخصيتها فى نواح كثيرة كان منها الادب والشعر بالطبع ، وبدأ الشعراء بدورهم يتخلصون من عبودية الخضوع للموضوعات والاشكال التقليدية الموروثة . فقد حدثت فى الشعر الامريكى ابان الحرب الاولى ثورة احدثت رغم ضيق نطاقها تغييرا فى الذوق العام . ذلك ان الشاعر ادوين ارلنجتون روبسون نشر علم ١٩١٦ ديوانا من الشعر بعنوان « الانسان فى مواجهة السماء » اعتبره النقاد فتحا جديدا بما الح عليه من استجابة لروح العصر ومحاولته خلق اسلوب يتمشى مع الواقع الامريكى ويستند الى لغة الكلام . غير ان هذا الديوان لم يحظ بالنجاح الذى حظيت به اعمال شاعر آخر هو روبرت فروست الذى قيل عنه انه امتلك ناصية التعبير عن الصوت الامريكى . وقبل ذلك باربع سنوات اى فى عام ١٩١٢ تأسست مجلة « شعر » التى نجحت الى حد كبير فى تحقيق التغيير المنشود فى الذوق العام فقد افسحت صفحاتها للشعراء الشبان وعلى راسهم ادجار لى ماسترز واليوت وباوند ووالاس ستيفنز وماريان مور وهارت كرين .

ولعل احدا لم يؤثر فى مجرى الشعر الامريكى الحديث قدر ما اثر باوند واليوت . هذان المجددان العظيمان اللذان قادا حركة التجديد باقتدار وبراعة ، فقد تميز الأول بجدة رأيه ومساعدته لزملائه ، وتميز الثانى بكثافة اهتمامه بدقة اللغة وصفائها رغم انهما لم يلبثا ان شدا الرحال نهائيا الى خارج امريكا كما هو معروف .

وبعد رحيل باوند واليوت بقى بعدهما شاعر اخر ذو اهمية هو ويليام كارلوس وليامز الذى لم يشتهر كثيرا خارج بلده بسبب الحاحه على عرض الموضوعات المحلية كما فعل ويتمان فقد كان شعاره « لا توجد الافكار الا فى الاشياء » ولم يكن هذا الشاعر يميل الى اسلوب باوند واليوت بقدر ما كان يؤمن بضرورة استيحاء الحياة اليومية لمواطنيه وانزال ربة الشعر - كما فعل ويتمان - الى السوق والشارع . ومع هذا كان وليامز صديقا لباوند ساهم معه فى تشكيل مبادىء مدرسة التصويريين Imagists التى تزعمتها الشاعرة المقلة امى لويل فى مطلع هذا القرن .

وتنحصر مبادىء هذه المدرسة التصويرية فى خمسة أسس :

- استخدام اللغة العادية ونبذ التنميق والزخارف اللفظية.
- خلق اوزان جديدة تعبر عن القرن العشرين وقد تمثل ذلك فى اسلوب الشعر الحر .
- الحرية المطلقة فى اختيار الموضوعات . فقد لاحظ باوند ان الموضوعات التى تناولها نحو ٩ ملايين شاعر (!) لم تخرج

عن خمسة هي : الربيع ، الحب ، الحرب ، الرحلات ، احلام الشباب .

● تقديم سلسلة من الصور المعبرة الملموسة التى تنحو نحو الخاص دون العام

● التركيز والاقتصاد فى اللفظ والعبارة .

وترجع اهمية البيان التصويرى الذى اصدرته المدرسة الى انه يصف بطريقة لا وسط فيها الدواء الناجع لامراض القصيدة الرومانتيكية ، وانه اتاح للمواهب الطموحة فى العقد الثانى من هذا القرن فرصة هائلة للتعبير عن عصرهم وذواتهم .

وفى عام ١٩٢٢ صدرت قصيدة « الارض الخراب » لاليوت فاحدثت تاثيرا كبيرا على الشعراء الامريكيين الناشئين.وتلاها فى العام التالى ظهور ديوان « الانسجام » للشاعر الامريكى والاس ستيفنز فاحدث بدوره اثرا كبيرا ، نظرا لما اثاره من أسئلة اساسية عن الحياة والوجود ، ودورانه حول مشكلة الايمان والنظام وكذلك طبيعة الواقع المدرك وعلاقته بالخيال الخلاق . وكان الرجل ذكيا موهوبا ومفكرا فيلسوفا اتخذه بعض شعراء ما بعد الحرب الثانية نموذجا ومثلا اعلى لهم .

●

لقد كانت فترة مابين الحربين اذن فترة خصبة ، اظهرت فى الوقت نفسه فريقا آخر من الشعراء عرفوا باسم « الهروبيون » او « الوقتيون » Fugitives وكانوا يميلون الى الاشكال الموروثة ويحاولون مزج تجاربهم بالصور الريفية ، ومن بينهم جون كرو رانسوم والن تيت ودونالد دافيد صن وروبرت بن وارين ..

كان هذا فى الغرب والوسط .. اما فى الشرق فقد ظهرت بواكير اعمال ا ٠ ا كمنجز وارشيبالد ماكليش وهارت كرين . ولعل اول انطباع يخرج به المرء بعد سياحة فى شعر هؤلاء الثلاثة وغيرهم هو انهم كانوا متفرقين متنوعى المشارب والاذواق بحيث لم يستطع احد منهم ان يؤثر فى غيره كما اثر بلوند واليوت وستيفنز . وربما يكون اقربهم الى التاثير هو كرين الذى تاثر باليوت ثم دار فى فلك الانطباعية بدرجة جعلته يبدو من مدرسة الرومانسية الجديدة ، وقد اشتهر ماكليش وتميز عن زملائه بمحاولته الكتابة باسلوب جديد عن الحقائق المرة فى الحياة الامريكية .

وبالاضافة الى من ذكرنا من الشعراء يوجد عدد آخر اقل أهمية فى تاريخ الشعر الأمريكى المعاصر وهم : الينور ويلى، ماريان مور ، جون بيل بيشوب ، مارك فان دورن ، لويزبوجان ، ستيفن فنسنت بنت ، هوراس جريجورى ، ليونى آدامز ، أوجدن ناش . واشهرهم ماريان وجونبيل وبنت .

اما بعد الحرب الثانية فقد لحق بالشعر الامريكى طور آخر من التغيير فى المصطلح واسلوب المعالجة والتفكير الشعريين . ذلك لأن شعراء هذه الحقبة ، استحدثوا نوعا من الشعر يغلب عليه الطابع الميتافيزيقى الجديد ، وذا نغمة عالية من السفسطة ، جاء كرد فعل لشعر الثلاثينات الذى استمرا لغة الكلام والاشكال المرسلة ، لكن هؤلاء الشعراء لم يفقدوا صلتهم بلغة الكلام وصورها ، بل اقاموا بينهم وبينها رباطا قويا اكسب لغتهم شاعرية جديدة . ومنهم جيل اكبر سنا ولد معظم افراده قبيل الحرب الاولى مثل ريتشارد ابرهارت وتيودور روتيك ، ووينفيلد سكوت واليزابيث بيشوب وكارل شابيرو وورندال جاريل كما نجد بينهم عددا آخر يضم جون فردريك نيمس وبيتر منييريك وروبرت لويل وريتشارد ولبور ، واشعارهم تكشف عن رشاقة فى الاسلوب وتماسك فى الفكر والنسيج الشعرى .

ولا شك ان اشهر افراد الجيل الاصغر سنا هو روبرت لويل الذى اعتنق الكاثوليكية محتفظا بميراث بيوريتانى . ونجد فى شعره تيارا خاصا يمثله اسى مضاعف : اسى اجداده واسى ضميره . وشعره الباكر يذكرنا فى تمكنه واشاراته الثقافية بعالم سلفه المشهور فى بوسطن جيمس رسل لويل .

بين التقليد والتجديد

ولد روبرت لويل فى بوسطن عام ١٩١٧ . وانحدر من نفس الاسرة التى انجبت جيمس رسل لويل وامى لويل . ودرس بهارفارد ثم بكلية كنيون التى يقوم فيها الآن بتدريس اللغة الانجليزية وادابها . وحين قامت الحرب رفض الانضمام الى الجيش فحكم عليه بالسجن عاما عقابا على تهربه . وعمل عام ١٩٤٧ لمدة عام مستشارا للشعر بمكتبة الكونجرس ، وتزوج مرتين .

بدأ يكتب الشعر فى سن السابعة عشرة وكانت تجاربه الاولى على حد تعبيره « تقليدية عليها مسحة من الرومانسية » لكنه ما لبث ان وجد طريقه متاثرا باليوت وباوند وستيفنز وفروست ، معجبا بميلتون وورد زورث وكولريدج وكيتس وهوبكنز وماثيو ارنولد . وروبرت لويل ستة دواوين هى :

● وطن التماثل Land of Likeness عام ١٩٤٤
● قلعة اللورد ويرى Lord Weary's Castle عام ١٩٤٦
● طواحين كافنو Mills of Cavanaughs عام ١٩٥١
● دراسات الحياة Life Studies عام ١٩٥٩
● نقول Imitation عام ١٩٦١ وكله مختارات

قام بترجمتها شعرا عن عدد من الشعراء الذين يعجب بهم مثل بودلير وفيون وريلكه وباسترناك

هذه ترجمة لمسرحية فيدرا لراسين واخرى لمسرحية اوريستيا

● من اجل موتى الاتحاد For the Union Dead عام ١٩٦٤ ،

وله عدا هذه ترجمة لمسرحية فيدرا لراسين واخرى لمسرحية اوريستيا لاسخيلوس كما ان له مسرحية من تاليفه عنوانها « المجد كله » The All Glory وتدور حول الحياة الامريكية فى القرن السادس عشر ، وقد مزج فيها بين الشعر والنثر واستمر عرضها نحو ثلاثة اشهر .

ويذكر جيوفرى مور ان ثمة تطورا اصاب شعر لويل وخاصة فى ديوانه الرابع الذى تحرر فيه من الاشكال الموروثة والمناقشات الفكرية وازداد ارتباطا بتجاربه الشخصية التى يصور فيها العام من خلال الخاص والشخصى . وهويحاول دائما التغلب على ما فى الشعر الحر من تلقائية وانطلاق عن طريق الاكثار من الجناس وتلوين الايقاع او الوزن وتلك براعة لا شك فيها . لكن ليس معنى هذا انه يكتب ترجمة لحياته بالشعر ، وانما هو يستخدم حياته كى يعرض موقفا من المواقف وبالتالى تصدق عليه صفة الشاعر « الملتزم » .

ويضيف مور ان ديوانه « دراسات الحياة » وما تلاه من شعر وخاصة قصيدته « من اجل موتى الاتحاد » يشير الى خطوة هامة على طريق تطور المصطلح الشعرى فى القرن العشرين الذى سبق أن طوره باوند واليوت .

ولويل بعد هذا كله حائز على جائزة بوليتزر فى الشعر وهى اعلى جائزة فى بلاده ، كما انه كان موضوعا لعدد من المؤلفات والدراسات أهمها كتاب هـ .ب ستابلز المسمى « روبرت لويل : السنوات العشرون الاولى » الذى صدر فى نيويورك عام ١٩٦٢ .

●

من الشرفة

سألته ونحن نجلس فى شرفة غرفته بالطابق السادس من الفندق ، والقاهرة تبدو امامنا بعمائرها ومآذنها وجبالهاوقلعتها كلوحة جميلة او قصيدة غنية بالصور والاستعارات :

● ما رايك فى هذا المنظر ، الم يوح لك بشيء ؟

ابتسم الرجل الرقيق ، ونظر الى قلعة صلاح الدين وراح يسائلني عنها ، ثم أجاب :

ـ القاهرة مدينة جميلة لا شك وقد احببتها كثيرا ، كما احببت بلدكم وربما عدت من زيارتى هذه باكثر من قصيدة .. لقد زرت البرازيل منذ سنوات واذكر اننى خرجت من زيارتى لها بقصيدة اعتز بها .

● وكيف تكتب الشعر اذن ، اقصد هل تتأثر مباشرة بما تقع عليه حواسك ؟

ـ احيانا بالطبع ، واحيانا اخرى التقط صورة فى الطريق او عند قراءة كتاب او ما أشبه ، وقد تخطر بذهنى عدة أبيات باكملها ، ثم تنطلق الكلمات وياخذ بعضها برقاب بعض ، الى ان تتم القصيدة فى النهاية فاختار لها العنوان المناسب .

● افهم من هذا انك تؤمن بالالهام ؟

ـ نعم .. الى حد ما ، لكن الاساس هو ان انفعل بشيء ويكون عندى استعداد للانفعال والتلقى ، ثم يتفاعل هذا وذاك فى محصلة التجارب والخبرات والثقافة ، فتخرج القصيدة او الفكرة .

التدريس مهنة منعشة للشاعر

قلت للشاعر الذى قضى اكثر من خمسة عشر عاما فى مهنة التدريس :

● قرأت منذ شهور مقالا طريفا نشرته صحيفة « ذى صنداى تايمز » الانجليزية حاول فيه كاتبه الشاعر الانجليزى الجديد فيليب هوبسباوم ان يبحث عن اصلح مهنة يمكن أن يمتهنها الشاعر فى عصرنا ، باعتبار ان الشعر اصبح عملا أضافيا لا يشغل اكثر من نصف اليوم وانه لا يصلح موردا وحيدا للرزق وراح يقارن بين ابرز مهنتين للشعراء الانجليز والامريكيين ، وهما الصحافة والتدريس ، لكنه خلص الى ان التدريس هو انسب مهنة للشاعر ودلل على رأيه هذا بان اورد عددا من اسماء الشعراء الامريكيين المحدثين الذين يعملون فى التدريس وخاصة بالمرحلة الجامعية ومن بينهم اسمك .. فما رايك ؟

ـ من الصعب فى امريكا ان يمتهن الشاعر الصحافة او ان يعتمد عليها كمصدر اوحد للعيش . ومن ثمة فمعظم الشعراء يمتهنون التدريس ويجدون فيه صلاحية وراحة اكثر مما توفره لهم الصحافة ، وهناك بالطبع من يمتهن مهنا اخرى كالطب والاعمال التجارية لكن عدد هؤلاء قليل بالنسبة للمشتغلين بالتدريس . وانا شخصيا أجد فى التدريس راحة كبيرة ، ربما انني لا أحاضر وانما اقوم بالتدريس للتلاميذ فى فصول صغيرة محدودة العدد ، كما اننى اعتبر عملى هذا مصدر انعاش لى ومتعة فى الوقت نفسه اما الصحافة فانا اتعامل معها فى حدود كتابة مقالة مثلا أو قصيدة بين حين وآخر .

الشعر لا غنى عنه

● هل تعتقد ان الشعر بدأ يتراجع فى هذا العصر عن مكانته السامية فى ميدان الانواع الادبية ، ام ان الانسان لايمكن ان يعيش بالخبز وحده ؟

ـ اعتقد أن الشعر ينتمى الى التجربة ، والحياة ، وما دامت التجارب موجودة والحياة موجودة فلا يمكن ان يموت الشعر لانه نتاجهما ، ولا غنى عنه بالتالى . واعتقد كذلك أن الشعر لا يستطيع التعبير عن مسائل السياسة والاقتصاد لان ميدانه الاساسى هو التجربة الشخصية ، وهذه لا تفنى الا بفناء الانسان ذاته .

● لكن ما رايك فى التحول الذى اصاب تذوق الشعر بحيث اصبح اليوم يقرأ بعد ان كان يسمع من فم الشاعر نفسه قبل ان تضمه دفتا ديوان مطبوع ؟

ـ اعتقد ان قراءة الشاعر لشعره لا غنى عنها بالنسبةللجمهور والمتذوقين ، فان تسمع الشعر من فم الشاعر افضل بكثير من ان تطالعه مطبوعا على الورق ، ولن يحدث ان يقتصر تذوق الشعر على المطالعة فقط فما زال معظم الشعراء الى اليوم يتلون قصائدهم على الجمهور سواء فى الميكروفون او على اشرطة التسجيل والاسطوانات ، او فى الندوات العامة التى تحتفظ بمستواها المتقدم منذ ان نشأت عادة تلاوة الشعر على الجمهور .

الشعر الحر سهل ممتنع

● من هم الشعراء العالميون الذين يستهوونك اكثر من غيرهم ؟

ـ كثيرون .. اذكر منهم هاردى وييتس واليوت وبلاوندواودن فى الانجليزية ، وبول فاليرى وأبو للينير وميشو وبودلير ورامبو فى الفرنسية وباسترناك فى الروسية .

● لكن ما الذى جمع بين هذا الشتات المتفرق من الشعراء .. ما الذى جمع اليوت واودن وابوللينير وباسترناك فى صعيد واحد ؟

ـ الاعجاب .. وهو امر لا يعرف وطنا ولا مذهبا .

● يعتبر اودن من الشعراء السياسيين .. ما رايك فى تعلق الشاعر بالسياسة ؟

ـ السياسة مسألة طبيعية حتى فى الشعر ، لكن بشرط الا تكون مقحمة عليه او ان تكون مفروضة على الشاعر ، وبالتالي لا خطر على الشاعر من السياسة .

● كان جيوم ابوللينير سيرياليا .. فما رايك فى السيريالية ؟

ـ كانت فى عصرها مطلبا ، وفيها جوانب رقيقة . وقد اعجبت بابوللينير لغرابة صوره وجرأته ومرحه .

● انت معجب بباسترناك وقد ترجمت له عددا من قصائده ، فهل تجيد اللغة الروسية ؟ وما سر اعجابك به ؟ .

ـ لا اجيدها ، لكننى استعنت بمن يجيدونها . وكانوا يترجمون لى القصائد ترجمة حرفية ثم اراجعها انا باحساسى وانظمها شعرا حرا . وقد احببت باسترناك بعد قراءتى لروايته « دكتور زيفاجو » التى جعلتنى احب روسيا وفيها احسست بطبيعته الرقيقة العذبة التى شدتنى الى شعره .

● بمناسبة الشعر الحر .. هل تفضله على الاشكال الموزونة ؟ وما رايك فى التجديد ؟

ـ لست افضل شكلا على آخر ، فانا اكتب شعرا حرا كما اكتب شعرا تقليديا وكلاهما فى غاية الصعوبة اما السهولة الظاهرة فى الشعر الحر فهى مغرية فقط لكنه سهل ممتنع لانه يتطلب التركيز والتعويض بالموسيقى والايقاعات وهنا ترانى الجأ الى استخدام القافية والاكثار من الموسيقى . اما التجديد فى الشعر ففى رأيى انه خاص باللغة وحدها ويعتمد اعتمادا اساسيا على معرفة الشاعر بها وتمكنه من اسرارها .

● وهل ترى الشعر الحر صالحا لترجمة الشعر الاجنبى ؟

ـ نعم ، وقد طبقت هذا بنفسى وخاصة فى ديوانى « نقول » الذى ترجمت قصائده شعرا ، لان النثر المجرد لا يكفى .

● كان اليوت يعادى الشعر الحر ويرى فيها ترخصا وابتذالا ، فما رايك فى اليوت نفسه كشاعر وكمسرحى ؟

ـ اعتقد ان اليوت كان شاعرا عظيما لكنه لم يكن مسرحيا عظيما .. ان مسرحياته صادقة لكنها ليست كشعره ، كما اعتقد ان تجربته فى الكتابة المسرحية قد افادته كثيرا فى شعره نفسه . ولئن كان شعره اهم من نقده الا اننى اعتبره ايضا ناقدا كبيرا .

● هل تفضل الشعر على النثر فى كتابة الحوار المسرحى ؟

ـ كلا .. النثر افضل بصفة عامة .

● ننتقل الى نقطة اخرى قد تكون بعيدة عما تحدثنا فيه الان .. هل كتبت عن قضية الزنوج فى امريكا ؟

ـ نعم ، كتبت قصيدة ايدت فيها مطالبهم كما كتبت زوجتى مقالا عن التفرقة العنصرية دافعت فيه عن الزنوج دفاعا حارا .

● ما راى زوجتك فى شعرك باعتبارها ناقدة ؟ .

ـ نحن نتناقش كثيرا لكنها لم تكتب كثيرا ايضا عن الشعر فهى تميل الى الكتابة فى موضوعات عامة .

وراء كل عظيم امرأة

والى هنا كانت السيدة اليزابيث هاردويك قد عادت من جولة بمفردها فى القاهرة ، ولم نشأ أن تقطع حديثنا ، لكننى استاذنته ان اتحدث معها قليلا ، فنهض على الفور من مقعده بجوارى واجلسها مكانه ، ودخل الحجرة .

والسيدة اليزابيث يبدو عليها الجد لكن لها ايضا طبيعة الفنان وبساطته . وعمرها ٤٧ سنة اى اصغر منه بعام واحد وقد الفت روايتين هما :

ـ العاشق المفزوع Ghostly Lover

ـ الحقيقة البسيطة Simple Truth

كما انها الفت كتابا آخر فى النقد بعنوان « من وجهة نظرى » A view of my own وهو صور ودراسات فى الادب الاوربى .. سالتها :

● ما سر تحولك عن كتابة القصة الى النقد والدراسات ؟

ـ لم اتحول تماما ، فما زلت احن الى القصة واعتقد انني أفدت منها كثيرا فى كتابة المقالات ، كما اعتقد اننى كاتبة مقال افضل منى كاتبة قصة .

● اى نوع من المقالات تكتبين ؟

ـ المقالات الثقافية بوجه عام والموضوعات العامة . كتبت عن الزنوج وعن مصرع كنيدى مثلا كما كتبت عن القصة والرواية .

● من هم اعظم الروائيين المعاصرين فى نظرك ؟ .

ـ اعتقد ان فوكنر هو أعظم الروائيين الامريكيين .. اما احبهم الى نفسى فهو هنرى جيمس الذى كتب عن علاقة امريكا باوربا وقد توفى عام ١٩١٦ ومن الكتاب غير الامريكيين يستهوينى الروائى الالمانى توماس مان .

● الا تعتقدين ان فوكنر كاتب صعب التذوق ، وان هناك من لا يقل عنه مثل هيمنجواى و شتاينبك .

ـ يبدو انكم معجبون فى بلادكم بهيمنجواى ، ومعكم حق ، ففيه بساطة وانسانية ، لكننى اعتبر فوكنر كاتبا عميقا .. ان عالمه عميق ومعانيه ايضا عميقة للغاية .

● كيف تحكمين على القصة او الرواية ، اعنى ماهو معيارك الاساسى ؟

ـ مايهمنى اساسا هو درجة جودة العمل القصصى بالنسبة لنفسى ثم بالنسبة للناس .

● نسمع كثيرا عن قصصيات امريكيات محدثات مثل مارى ماكارثى بوجه خاص التى ترجمت روايتها الاخيرة « الشلة » الى الفرنسية وحظيت بكثير من التعليقات فى انجلترا وفرنسا ما رايك فيها ؟

ـ انا افضل مقالاتها على قصصها . وروايتها « الشلة » هذه سيئة جدا وهى لا تعتبر لدينا قصاصة من الطراز الاول ولكننى اعتبرها كذلك فى نطاق المقال . ان فى بلادنا كثيرات يكتبن القصة لكن معظمهن تافهات وكتبهن من الطراز الشعبى الذى يروج بالطبع لكنه لا يبقى او يدوم .

● مثل سومرست موم فى انجلترا مثلا ؟

ـ موم ليس كاتبا مهما جدا ، ولكن اسلوبه جميل وله بعض القصص الجميلة ايضا .

● ما رايك فى مدرسة الرواية الجديدة التى ظهرت فى فرنسا ومن اعمدتها كما تعرفين الكاتبة ناتالى ساروت ؟

ـ لم تتضح رسالة هذه المدرسة بعد . ولا اعتقد ان لها تاثيرا كبيرا فى بلدنا رغم اننا فى امريكا نحب السينما للغاية ونقبل على الافلام الفرنسية الماخوذة عن اعمال اعضاء هذه المدرسة وساروت بالذات كاتبة شيقة الاسلوب ينتظرها مستقبل كبير .

● سؤال اخير .. مارايك فى الشاعر روبرت لويل ؟ .

عندئذ ابتسمت السيدة الرقيقة المعجبة بالقاهرة واسندت راسها الى ظهر المقعد وقالت :

ـ اعتقد انه شاعر جيد ، وانا احب شعره بالطبع .. فهو مستمد من حياته اليومية .



« الى القمر يافستوك »

وقف السائق يقرأها مكتوبة على مؤخرة السيارة .. ربما للمرة المائة فى خلال اليومين الأخيرين . ويبتسم لنفسه فى زهو .. كان صاحب السيارة يريد أن يكتب مكانها عبارة أخرى ... « ياخفى الألطاف نجنا مما نخاف » .. وازاء تمسك السائق بجملته .. قنع بأن تنزوى عبارته على باب السيارة حيث هى مكتوبة الآن .. وترك المؤخرة بطولها وعرضها لسائقه يكتب عليها ما بدا له .. فكتب جملته السابقة .. ورسم أعلاها صاروخا صغيرا فى طريقه الى قمر رسم على هيئة وجه انسان يطل باسما فى سعادة من خلال زهور جميلة زاهية تحيط به ..

ويخرج من فم شرطى المرور ثعبانان .. يلدغان السائق فى أذنيه ..

ــ اطلع يا أسطى .. لا تعطل السيارات من خلفك ..

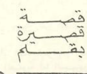
وتموت ابتسامة السائق . ويستدير . وبسرعة تتحسس يده الاطار الخلفى ليطمئن الى سلامته .. ثم تمتد الى باب السيارة لتفتحه .. وهو ينظر الى أعلى حمولتها وينادى الشيال ..

ــ نائم أنت أم متيقظ .. ؟؟

ويعرف الاجابة على سؤاله .. لأنه لم يسمع أى رد على ندائه .

ويمد يده ليدير مفتاح البنزين .. وهو يستعيذ بالله ــ ومع ازدياد سرعة السيارة .. ومع ارتفاع أنين محركها .. بدأ سائقها كطفل يركض وحيدا فى طريق مقفر معتم . فأخذ يردد فى سره عبارة صاحب السيارة « يا خفى الألطاف .. نجنا مما نخاف » .. والتى أخذ يرددها بصوت أعلى وايقاع أسرع ..

والسيارة تزحف وهى تهز الطريق بثقلها الزائد .. مثيرة ضجيجا صاخبا مزعجا .. لا يضيع فى



مجيد طوبيا

الهواء .. بل يتحول الى قمقم يخرج منه وحش رهيب المنظر .. وقد أمسك فى يد بمطرقة .. وفى اليد الأخرى بسكين حاد النصل .. مكشرا عن ابتسامة بغيضة . رآه السائق وهو يقترب منه فى اصرار وعناد .. ثم وهو يتسلل خلال الزجاج المكسور .. ليجلس بجواره .. فهتف : « يا خفى الألطاف .. يا الهى .. ها هو قد عاد ليضايقنى .. لم يكتف بالسكن أمام منزلى .. بل يطاردنى فى كل سفر أقوم به .

ثم يلتفت الى الوحش .. وباستسلام يقدم له طبلتى أذنيه ..

ــ ها هما .. خذهما .. اطرق عليهما كما تشاء ..

لكن الوحش لا يكتفى بذلك . ويلوح له بيده الممسكة بالسكين .. وكانسان يقدم ذبيحة قربانا لاله رهيب .. يخرج السائق أعصابه من رأسه .. ويضعها أمام الوحش الذى يفرح بها ويظل يعمل فيها تقطيعا .. شاربا الدم الذى ينزف منها .

وينظر السائق الى الطريق بألم .. ثم يبصق ــ لو أحضر معه قطعتين من القطن سد بهما أذنيه .. لكان قد أخفى طبلتيهما عن هذا الوحش .. ولكن الأطباء منعوه من ذلك ..

وتخطر على باله فكرة .. فيخرج سيجارة يشعلها وينفث غضبه مع دخانها فى وجه الوحش .. ثم يحاول أن يلسعه بنارها .. ولكن الوحش لا يأبه بذلك .. ويتمادى فى طرقه لطبلتى الأذنين ..

وتقطيعه لأعصاب الرأس .. بينما الشمس من وسط السماء تلهب العربة بنارها .

وتنتهى السيجارة فى يد السائق .. وتلسعه .. فيلقيها بسرعة .. لاعنا كل شىء من حوله .. لكنه عندما يرفع بصره .. ويرى الحجاب المعلق أمامه .. تنفرج أساريره .. ويتمتم « يارب عفوك ورضاك »

●

وينظر الى الطريق أمامه .. ويجول بناظريه فيما حوله . مخلوقات كثيرة وعجيبة .. وجد نفسه يتأملها كمن يراها لأول مرة .. بط يسبح فى الترعة الموازية للطريق ليطفىء نار أغسطس فى مياهها .. بقر لا يتوقف عن الأكل الا ليأكل .. جاموس ربط الى السواقى .. كلاب تشيعه بنباحها وترتد خائبة مخرجة ألسنتها .. وخروف ساهم محنى الرأس كرب أسرة يفكر فى كساء اولاده .... وناس .. آدميون كثيرون .. فى صور مختلفة .. فيهم الذى يدير ساقيته ..وفيهم الجالس ليأكل ويأكل .. وفيهم المغتاظون من دخان العربة فيشيعونه بشتائمهم .. ومنهم الجالس حزينا يعبث بأصبعه فى تراب الأرض .. بل وأيضا منهم الذى خلع ملابسه ونزل الى الترعة سابحا ..

ولم يجد السائق ما يعبر به عما يجول فى خاطره الا أن هتف .. « دنيا »

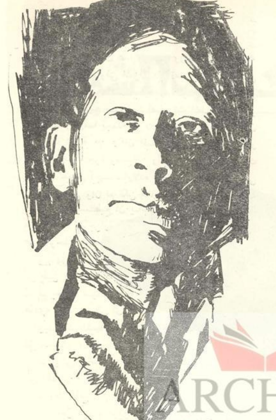
وينظر الى الطريق .. ويبصق ..

ويلتفت الى جواره . ان الوحش ما زال رابضا .. يلعب لعبته القاسية .. ويتساءل .. ألا ييأس ..؟

وأمامه على الطريق يسير فلاح .. احتمى من الشمس هو وبقرته التى يجرها وراءه بالأشجار المزروعة على جانبى الطريق .. وعندما عاد السائق لينظر أمامه .. وجد أن عربته تتجه فى اصرار صوب بقرة الفلاح تريد أن تفترسها . لكنه يسارع ويضغط على الفرملة بعنف .

ومن خلال ذهوله يسمع شتائم صاحب البقرة له .. فيلتفت الى الوحش جواره ليوبخه .. فلا يجده .. أختفى بعد أن أعاد اليه طبلتى أذنيه فقط .. ويلعنه .. « هرب الجبان .. عاد الى قمقمه بعد أن سرق أعصاب رأسى » .. ثم ينظر الى صاحب البقرة ويعتذر له ..

ـ عدم المؤاخذة .. « الديركسيون فوت » ...



وينزل الشيال ـ الذى أيقظه وقوف السيارة المفاجىء وشتائم صاحب البقرة ـ ويطيب من خاطر الفلاح .. ويربت على ظهر بقرته .. الى أن ينصرفا.

●

وتعود السيارة لمسيرها بعد اصلاح عطبها . ويجلس الشيال بجوار السائق ويصرخ وهو يحاول أن يعلو بصوته على صوت المحرك ..

ـ سامع يا اسطى صوت المحرك .. ؟ .. ولا مكنة الحرث .. !! ..

وتنفر العروق فى رقبة السائق ..

ـ صاحبها سلمها لى قديمة .. مالى أنا .. ما ذنبى أنا .. ؟ ..

ويلتفت للشيال .. فيجد الوحش قد عاد وجلس بينهما .. ويعجب .. كيف لا يراه الشيال .. ؟ .. ويغتم .. وليخفى حزنه أخذ يتكلم محدثا نفسه ..

والشيال يظن ان الكلام موجه له ..

لشد ما يغيظه أن هذا الوحش وراءه أينما حل .. فى السيارة .. وفى المنزل .. فقد جاء الوحش وسكن فى ورشة السكة الحديد المواجهة لمنزله .. والدائمة الضجيج سواء من أصوات المطارق أو القطارات .. مما يجعله هو وزوجته وأولاده يتحدثون بأصوات عالية .. وكأن المسافة بينهم مئات الأمتار .. وهم فى حجرة واحدة . ولم يكتف الوحش بذلك .. بل تقمص أجساد أولاده فتعودوا على الصراخ فى حديثهم حتى وان لم تكن هناك أية ضجة .. لدرجة أنه لم يكن يستطيع أن ينام الا بعد أن يثنى الوسادة على رأسه رغم حرارة الجو .. ليخفى طبلتى أذنيه عن هذا الوحش اللحوح ..

ويبتهل السائق .. « يارب .. خلقت الانسان من طين .. حسنا .. لماذا خلقت معه الوحوش ؟! »

ثم يحدث شياله .. « هل هذا كثير على .. منزل هادىء فقط .. فى أى مكان .. ولو فى القمر »

ويضحك الشيال وقد اعتبر هذا الكلام مزحة .. ثم يتساءل ..

ـ قل لى يا أسطى .. لو عرضت لك فرصة للصعود الى القمر .. هل ترضى .. ؟؟ ..

ـ وما المانع .. ؟

ـ القمر فيه وحوش

وباستنكار يصرخ السائق فى وجه شياله

ـ من قال لك هذا الكلام الفارغ .. ؟ ..

ـ رأيته فى فيلم أمريكى .. وحش نزل من القمر الى الأرض وحطمها

ـ مجنون الذى صنع هذا الفيلم .. ومخرف ..

ثم يحدث نفسه .. « حتى ولو كان فى القمر مثل هذا الوحش .. فهو أرحم من الوحش الذى يطاردنى هنا فى الأرض » .. ويشعر بأن الكلام الى شياله يريحه .. لكنه يلمح فى الطريق رجلا يشير اليه بيده .. فيبطىء من سرعة السيارة ويطلب من الشيال أن يعود الى الخلف مرة أخرى ليكسب من هذا العابر ولو ثمن الدخان .. فالحياة نار .. وهو ما رضى بشقته المزعجة القابعة أمام ورشة السكة الحديد حيث يسكن الوحش .. الا لأن ايجارها منخفض .

وتقف السيارة بعد أن جاوزت الرجل بعدة أمتار .. فيسرع من خطاه وهو يبتسم للجملة التى قرأها على مؤخرة السيارة .. ويسأل :

ـ ماحكاية فوستوك هذا ؟

وتعود العروق فى رقبة السائق لتنفر .. انه الصاروخ الذى سيصعد الى القمر الذى يراه دائم البسمه فى سمائه .. دائم الصمت والسكون ..

وعندما يرى الدهشة مرتسمة على وجه الراكب .. يخبره بأنه مواظب على قراءة الجريدة اليومية.. ويمضى يحدثه فى السياسة عن امريكا وروسيا .. ثم عن الانســان .. البنى آدم .. وصاروخه .. وطمعه .. وفقره .. وعندما يتذكر مشكلته يصمت برهة .. ويرمق الوحش .. ثم يهز رأسه مؤكدا أمرا ما لنفسه ..

ـ والله يا أستاذ أنا يهيأ لى أن القمر كله هدوء .. وليس به ضوضاء ولا ضجيج كما عندنا هنا .

ويضحك الراكب .. وفى طنطا ينزل وهو يدعو للسائق بحياة هادئة ..

●

وتخرج السيارة من طنطا لتكمل رحلتها .. وهى تهز الطريق من سرعتها .. وتزعج الطيــور فى أشجارها بصوتها الراعد .. وتثير من خلفها التراب .. وتسحب وراءها شريطا كريها من الدخان الأسود الكثيف حجب القمر المرسوم على هيئة وجه انسان باسم .. ثم مضى يتسع ويتخلخل راســما أشكالا عجيبة .. بدت وكأنها أرقام خطت فى الهـواء .. خمسة .. أربعة .. ثلاثة .. اثنين .. واحد .. ثم الصفر .. ثم كان الحادث .. وانقلب وجه القمــر باسم من وسط الزهور

●

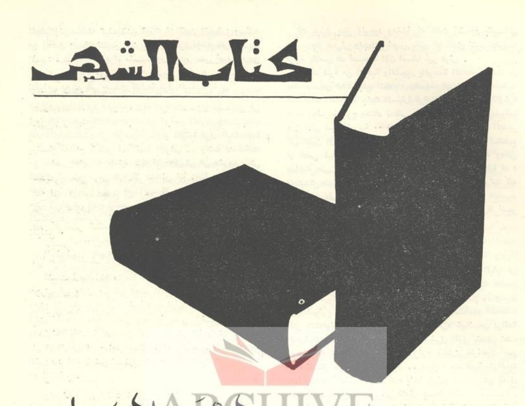
وعندما يفيق السائق . ويفتح عينيه .. وقد لفت رأسه بالشرائط .. يرى بجواره رجلين وامرأة فى ملابس بيضاء .. ويبتسم للهـدوء والصمت الذى يشــمله .. كان الوحش قد اختفى .. وينظر الى وجهى الرجلين .. فيهيأ له انهما يتحدثان

كان احد الطبيبين يقول للآخر :

ـ لقد حدث له ما كنت أخشاه ..

وبالرغم من أن السائق كان يرى جيدا الطبيبين .. ويرى بوضوح تام حركة الشفاه .. الا انه لم يسمع أى كلمة .. ويتعجب .. ان ما حوله الصمت التام والهدوء الشامل ..

ويتساءل فى حيرة وقلق .. وهو لا يرى الوحش أمامه .. « هل فوستوك وصل الى القمر .. ؟ »



لعنة السواد

تأليف الكاتب الأمريكي المعاصر

جون جريفن

عرض عاطف نصار

قرر الكاتب الامريكي جون جريفن ان يكتب عن اضطهاد الزنوج فى أمريكا لكنه أيقن أنه لن يوفق فى مهمته مالم يكن زنجيا يحس باحساسات الزنوج أنفسهم .. فقرر أن يكون زنجيا ..

وباستعمال بعض العقاقير وتعريض جسده للاشعة فوق البنفسجية تحت اشراف اخصائيين ، أمكنه أن يغير لون بشرته لفترة مؤقتة الى اللون الاسود ، ثم رحل الى الولايات الجنوبية من الولايات المتحدة الأمريكية حيث التفرقة العنصرية على اشدها .. وقد سجل فى هذا الكتاب يومياته خلال مغامرته المثيرة التى استغرقت ستة أسابيع .. فجاء الكتاب بمثابة تقرير صارخ عن اضطهاد الملونين فى الولايات الأمريكية .. هز ضمير الرأى العام الأمريكى كما هز ضمير العالم الحر بأكمله .

٢٨ أكتوبر ١٩٥٩

الح علي هذا السؤال سنوات عديدة ، الا ان الحاحه على هذه الليلة هو اكبر مما احتمل : لو قدر لرجل ابيض ان يتحول الى زنجى أسود يعيش فى أقصى الجنوب من الولايات المتحدة الأمريكية فما الذى سيطرأ على نظام حياته وما هى صنوف العذاب التى سيتعرض لها بسبب بشرته الملونة ؟

ولقد ازداد الحاح هذا السؤال على اليوم بسبب تقرير فرغت من مطالعته ، يشير الى ازدياد نسبة حوادث الانتحار بين زنوج الجنوب ، فهذا ليس معناه ان هؤلاء الزنوج يقتلون انفسهم بأيديهم بل هو فى الحقيقة يعنى أنهم قد وصلوا الى مرحلة من اليأس تستوى فيها الحياة مع الموت .

٢ نوفمبر ١٩٥٩

وصلت نيو أورليانز بالطائرة أمس وقت الغروب ونزلت فى ضيافة صديق لى بالمدينة وقصدت صباح اليوم الى أحد أطباء

الجلد وشرحت له كيف اننى قررت أن أكون زنجيا ، وسألته عن أحسن وسيلة لتغيير لون بشرتى لفترة مؤقته الى اللـون الأسود ، فقام هو باجراء مشـــاورات مع بعض أصدقائه من الاطباء ، واتفقوا على ان احسن وسيلة لذلك هى تعاطى بعض الأقراص مع تعريض جسدى للاشعة فوق البنفسجية .

وتناولت تذكرة الدواء وعدت الى منـــزل صـديقى فى نيواورليانز حيث ابتدات فى تعاطى اقراص التاوين وحيث بدات بعد ذلك بساعتين فى تعريض جسدى للاشعة فوق البنفسجية بواسطة مصباح شمسى معد لهذا الغرض .. وكنت قد اتفقت مع صاحبى على أنه ينبغى عليه ألا يناقشنى فى مشروعى على الاطلاق كما أنه ينبغى عليه ألا يندهش اذا اختفيت من البيت فجاة دون سابق انذار ، فقد آثرت الا أقحمه بتاتا فى مغامرتى حتى لا يتعرض لأذى المتعصبين البيض ، اذا عرفوا عند كشف الستار عن مغامرتى أنه قـد آوانى او سـاعدنى على تنفيـذ اغراضى .

٦ نوفمبر ١٩٥٦

قضيت أربعة أيام مترددا على عيادة الطبيب أو راقدا فى حجرتى فى منزل صديقى تحت الأشعة فوق البنفسجية .. ويبدو ان الطبيب قد تنبه اخيرا وبعد فوات الاوان لخطر المشروع الذى انا مقدم عليه ، حتى انه بدا يحس بوخـز الضـمير ومسئوليته بالنسبة للمشاكل التى سأتعرض لها وكيف انهساعد على الالقاء بى فى موارد التهلكة فاخذ ينصحنى بأن أعدل عن المشروع ، لكنه اذ لمس اصرارى على عدم التراجع ، لم يجد مفرا من التسليم .

وقد كنت فى أوقات فراغى من زيارات الطبيب وجلسات الاشعة اخرج لاكتشاف شوارع المدينة ، فلفتت نظرى منصة لتلميع الاحذية بجوار السوق الفرنسى فى المدينة ، وكان يجلس الى هذه المنصة رجل زنجى ضخم الجثة الا انه بادى الذكاء لبق الحديث ، فقد احدى ساقيه فى الحرب ، فقلت فى نفسى لعلى أجد من هذا الرجل نفعا فى الدخول الى العالم الآخر عالم الزنوج بعد الانتهاء من صـباغة جلدى . فعرفته بنفسى ككاتب يتجول فى أعماق الجنوب لدراسة الأحوال المعيشـية والاجتماعية متجاهلا بذلك ذكر أى شىء عن الغرض الحقيقى لرحلتى الى الجنوب ، أما هو فقد كان يدعى سترلنج وليامز ويعمل على منصة تلميع الأحذية بالاشتراك مع زميل آخر .

٧ نوفمبر ١٩٥٩

اصبحت أسود فى لون الفحم ولكن لما كان شعرى ناعمـا غير مفلفل شان شعر الزنوج فقد نصحنى الطبيب بحلاقة رأسى بشفرة الحلاقة ، ثم قال لى بعد أن كرر تحذيراته لى وبعد أن أكد على الاتصال به اذا تعرضت لاية متاعب .

ـ أنت الآن فى طريقك الى الجحيم .

واشد ماكانت عملية التحول شاملة ومثيرة ٠٠ فبينمـا كنت أتوقع أن أرى نفسى فى هيئة رجل متنكر اذا بى أرانى قد سجنت جسدى فى جلد رجل غريب عنى ، بل اننى أحس بانى اصبحت رجلين فى جلد رجل واحد ٠

لقد عبثت بلغز الوجود وهانذا قد فقدت الشعور بكيـانى الى درجة تدمرنى وتجعلنى أحس باننى أنا الذى كنت حقيقـة مرئية بالأمس قد أصبحت الآن انسانا غير مرئى .

وبعد فترة من الرهبة والشعور بالوحدة القاتلة خرجت من بيت صديقى تحت جنح الظلام ، وقصدت من توى الى محطـة السيارات العامة ثم جاءت السيارة فركبتها وجلست فى المؤخرة حيث يجلس الزنوج وهناك لحظنى بعض الركاب الملونين بعيونهم دون ادنى شبهة اوربية ٠٠ فايقنت أننى قد أتممت عملية التغيير الى اللون الأسود بنجاح .. وسألت أحدهم على مكان أستطيع أن أقضى فيه ليلتى فدلنى على فندق .. ذهبت اليه ودلنى صاحبه على حجرتى فراعنى أنها عبارة عن جحر لا نافذة له ، فارتددت عنها مذعورا أنكر ما أرى لكننى سرعان ما أدركت انه قد يتعذر على كزنجى أن أحصل على غرفة أفضل .. فقضيت ليلتى فى هذا الجحر الصندوقى الذى لا نافذة له مؤرقا أشعر بالاختناق .

٨ نوفمبر ١٩٥٨

ما ان صحوت على ضوء النهار يتلصص من فرجة الباب فى حجرتى الصندوقية عديمة النـــوافذ حتى ارتديت ملابسى وأخذت حقيبتى وخرجت الى الشارع أبحث عن طعام .. وسرت فى الشوارع بين ضجيج الزنوج وصيحاتهم وشتائمهم الفاحشة التى يتبادلونها على قارعة الطريق .. تمتلىء خياشيمى برائحة البيرة المثلجة والنبيذ المعتق واللحم البشرى الذى ينصهر تحت وهج أشعة الشمس .. ومناظر الزنوج سكارى يترنحون من شدة السكر تقابلنى فى كل مكان .. ووقفت عند قهوة متواضعة جدا وتناولت افطارا هزيلا لكنه باهظ الثمن وسألت عن فندق نظيف للمبيت فارشدونى الى فندق جمعية الشبان المسيحية ، ثم سألت عن كنيسة ومكان عام لقضاء الحاجة ، فاهتز المسئول من شدة الضحك وقال :

ـ عليك ان تذهب للكنيسة للصلاة وللعثور على مكان لقضاء حاجتك ، أو عليك ان تعرف اماكن وجود محلات الادب ، والا فالأفضل لك ألا تغادر بيتك ، لأنك قد تضطر فى بعض الأحيان الى المشى نصف شوارع المدينة من أجل العثور على مكان تقضى فيه حاجتك .

ولما كان محرما على كرجل أسود أن أقصد الى مقاهى البيض أو مطاعمهم أو المحلات العامة الخاصة بهم فقد وطنت نفسى على التزام نصيحة الرجل الزنجى الذى تطوع بارشادى الى ما يجب أن أفعله .

واخذت سيارة عامة الى منصة تلميع الأحـذية فى الحى الفرنسى الذى كنت قد اعتدت زيارته عندما كنت أبيض اللون ، لكن صديقى سترلنج وليامز لم يتعرف على .. وعندما ذكرته بنفسى وبحذائى الذى أعتاد تلميعه قفز صائحا من شد ةالدهشة :

ـ أما أنى ابن كلب .. كيف لم أكتشف ذلك .. ولكن حدثنى لم وكيف فعلت ما فعلت ؟ !

فشرحت له كل شىء باختصار ، واتفقنا على الكتمان ، وبدأ هو يغمرنى بنصائحه وان كان لم يخف قلقه على وخوفه من أن يتلصص على سرنا انسان .. وعندما جاء شريكه جو اتفق ثلاثتنا

على أن اشترك معهم فى الجلوس الى المنصة أساعدهم فى تلميع الأحذية حتى أوفق الى عمل حيث أن هذا كان من ضمن برنامج المغامرة .

وأقبل علينا زبائن من الامريكيين البيض فادهشنى تبسطهم فى الحديث معنا وخاصة فى شـــئون المتع الجنسية وفسر استرلنج هذا قائلا :

ـ انهم كذلك يا صديقى .. فى غاية الديمقراطية عندما تكون غايتهم البحث عن فتاة زنجية من أجل المتعة .

وقام جو باعداد طعام الغداء ، وفى المساء اتجهت الى فندق جمعية الشبان المسيحية لكننى لم أجد مكانا ودلنى موظف الفندق على حجرة لدى ســيدة تؤجر بعض حجرات بيتها للمبيت ، ودفعت أجرة المبيت مقدما حيث تبين لى أن هـذا شرط أساسى بالنسبة لأى زنجى ، ونــزلت الى مقهى فندق جمعية الشبان المسيحية لاتناول بعض الطعام فوجدت نخبة من الزنوج المثقفين قد التفوا على شكل ندوة فجلست اليهم وتحدثنا عن مشكلة التفرقة العنصرية . وعرفت منهم كيف أن المشــكلة ليست بالجسامة التى هى عليها فى سائر ولايات الجنوب نظرا لأن نيوأورليانز مدينة ذات طابع دولى الى حد ما ومليئــــة بالكاثوليكيين الذين لا يخشون سطوة المتعصبين اذا هم اعتدلوا بعض الشىء فى معاملة الزنوج .

وفى الصباح خرجت أبحث عن طعام وعند ناصية من الطريق لمحنى غلام مراهق أبيض فنهض وتبعنى واخذ يستوقفنى ويهددنى باقبح الالفاظ واحسست بطعم الخوف كمذاق الملح فى حلقى ، ولما طال تتبعه لى تذكرت اننى تمرنت يوما ما على المصــارعة اليابانية ، فوقفت عند زاوية غير ملحوظة من الطريق ، وتحديت الغلام أن يتبعنى الى مخبئى لالقنه درسا لاينساه . لكن الغلام لم يتبعنى بل مضى من طريق آخـر .. فواصلت سيرى حتى قابلتنى كنيسة كاثولوكية فجلست عــلى أول درج من درجات سلمها واحتملت رأسى بين يدى أشكو ضعفى وهوان أمرى بسبب لونى .

١٤ نوفمبر ١٩٥٩

أسبوع من المشى المستمر استهلكته فى البحث عن عمــل ككاتب على الآلة أو كاتب حسابات لكن دون جدوى .. كنت مدفوعا الى حب المعرفة .. ترى أى نوع من العمل يستطيع أن يحصل عليه زنجى متعلم حسن الهندام ؟ ! ولقد كانت الاجابة على هذا السؤال مرة لا تحتمل .. فليس من فرصة لعمل نظيف يتكافأ مع تعليم الزنجى أو خبراته .. ولم أجد مفرا من عناء البحث عن منصة تلميع الأحذية .. فهذا هو نوع العمل الذى يستطيع أن يؤديه الرجل الزنجى فى الجنوب متعلما كان أم غير متعلم .

واشتهيت فى تجوالى بحثا عن عمل الى الأكل فى مطعم نظيف ، لكننى أحجمت عن المحاولة لا لشىء الا لأنه قد حدث أن وقفت مرة أسترق النظر الى واجهة احد هذه المطاعم القاصرة على البيض فقابلتنى نظرات الامتعاض والتأفف من كل اتجاه ، ثم اذا بى أجد زنجيا يربت على كتفى ويقول :

ـ تستطيع أن تعمر الى ما شاء الله .. لكنك أبدا لن تجد الفرصة لدخول مطعم كهذا الا من البــاب الخلفى كعــامل فى المطبخ ! ! ..

وحتى الحدائق العامة قد حيل بيننا وبينهــا ســواء منها ما كان مسموحا لنا بارتيادها أو ممنوعا ، فقــد تصادف فى تجوالى أن مررت بحديقة عامة فى منتصف نيو أورليانز وكانت ساقاى تتهاديان من شدة التعب فانتحيت جانبا من الحديقــة وجلست استريح ، لكن رجلا أبيض ألقى الى من طرف لسانه بهذا الأمر :

ـ خير لك أن تبحث عن مكان آخر .

وعندما رويت الحادثة لبعض الرفاق الزنوج فى مقهى جمعية الشبان المسيحية ضربوا كفا على كف وقالوا أن هذا المكان غير ممنوع علينا ، وكل ما هناك أن ذلك الرجل قد تأذى من شكلى فأمرنى بمغادرة المكان .

وثمة داهية أخرى لاحقتنى عند ركوب السيارات العامة ، ذلك أن السائق كان لايسمح لى أو لغيرى من الزنوج بالنزول فى محطة وصولنا الا اذا تصادف نزول احد من البيض فى نفس المحطة .. ورغم ذلك فقد قيل لى أن كل هذه الصنوف من العذاب محتملة بالقياس الى ما يلقاه الزنوج فى المسيسيبى من ويلات .. فقررت أن أذهب الى هناك .. وعندما صارحت زميلى فى العمل على منصة تلميع الأحذية بنيتى صرخا فى وجهى وطلبا منى الا أفعل وقال استرلنج :

ـ أنهم يعاملوننا هناك معاملة الكلاب .

فقلت له :

ـ ان ذهابى الى هناك يعتبر جزءا هاما من عملى .

ولم يكن لدى اذ ذاك ما يكفينى من النقود فحاولت صرف شيكات سياحية من المحلات العامة كما هو متبع دائما فى غير أوقات عمل البنوك فقد كان اليوم يوم السبت بعــد الظهـر والبنوك لا تعمل فى هذا الوقت لكن فتيات المحلات الرقيقات الحسناوات اللاتى كن يعاملننى بكل لطف ورقة عند ذهــابى للشراء قابلننى هذه المرة بالامتعاض والتأفف ورفض صرف اى شيك سياحى لى ، بل وعاملتنى فتيات البيع فى كل المحلات التى قصدتها كما لو كنت قد سرقت هذه الشيكات أو حصلت عليها من طريق شائن غير شريف .

وقررت أن أبقى بنيواورليانز الى يوم الاثنين حتى أستطيع أن أصرف بعض النقود من أحد البنوك فلم يكن ما معى يكفينى للذهاب الى المسيسبى ، لكننى فجأة وجــدت مكتبة كاثوليكية مفتوحة ، فدلفت اليها وأنا أعلم تسامح الكاثوليكيين فى معاملة الزنوج . وادهشنى أن فتاة المكتبة صرفت الشيك بكل سرور ، فاشتريت بعض الكتب وانصرفت .

واتجهت الى محطة الســيارات المتجهة الى المسيسيبى وقدمت ورقة من فئة العشرة دولارات الى فتاة الشباك وطلبت منها تذكرة السفر ، لكنها قابلتنى بوقاحة شديدة ، وعيناها تقدحان بالشرر والكراهية المقيتة ورفضت اعطائى التذكرة لانه ليس لديها فكة العشرة دولارات .. وكانت النظرة اقسى من ان تحتمل عرفت فيها معنى ما يسميه الزنوج بنظرة الكراهية .. لكننى تعمدت الالحاح عليها فى أدب بينما شددت هى من نظــرة

الكراهية بدرجة تدعو الى التسلية وامام الحاحى لم تجد مفرا من قبول ورقة النقد ، لكنها القت الى بالتذكرة فى وجهى ورمت بباقى النقود على طول ذراعيها فانتثرت كلها على الأرض فانحنيت التقطها وتساءلت فى نفسى ترى ماذا يكون شعورها لو عرفت ان هذا الرجل الذى تصرفت أمامه بوقاحة شديدة لا تليق بسيدة محترمة ما هو الا رجل أبيض ؟ !

وجاءت السيارة وركبت فى المؤخرة الى جانب اخوانى من الزنوج ، ورغم أن التفرقة العنصرية فى السيارات العامة ممنوعة الا انه ما من زنجى كان يجرؤ على الجلوس فى المقدمة أو الى جوار رجـــل أبيض . وقد لاحظت أنه كلما اقتربنا من ولاية المسيسيبى كلما ازداد التوتر بين الزنوج الراكبين فى السيارة وقد زاد هذا التوتر عندما أعلن السائق فى احدى المحطات أن السيارة ستتوقف لمدة عشر دقائق يســتطيع الركاب فيها أن يقصدوا الى الاستراحة لقضاء حاجتهم أو تمشية عضـلاتهم التى تسمرت من طول الجلوس .. وفتح الباب وابتدأ النزول وعندما جاء دورنا نحن الزنوج قصف الباب فى وجوهنا ولم يسمح لاحد منا على الاطلاق ٠٠ وجعل فى اذنيه ســدادا لم يحاول أبدا أن ينصت لتوسلاتنا اليه باعطائنا حق النزول .. وأمام يأس هذه المحاولات رجعنا خائبين الى أماكننا ، لـكن واحدا منا نهض ثانية وقال :

ـ حسنا .. اذا كنت لا أستطيع الذهاب الى الاستراحة ، فلا حرج على أن أقضى حاجتى هنا ! !

وذهب الى مؤخرة السيارة وفعل ما اهتدى الى انه الحل ، لنقم جميعا ولنفعل مثلما فعل لكن كثرة الحاضرين استنكروا أن يتم ذلك ، مخافة أن يستغل دعاة التفرقة العنصرية هذه الحادثة للتشهير بنا .

وواصلنا السير بعد ذلك ، فوصلنا هاتيسبرج احدى مدن المسيسيبى مع مطلع الليل ، ولحظ بعض الرفاق من الزنوج اننى ازور المسيسيبى لاول مرة فتفضل على بسيل من النصائح والتحذيرات : « اياك ان تنظر الى امرأة بيضاء .. اياك ان تلتفت يمنة أو يسرة فى سيرك .. اذا تبعك غلام من غلمـان البيض فواصـــل سيرك دون ان تلتفت الى الوراء .. والا تعرضت لاذاهم .. بل وربما سلبوا ما معك من نقود .. » وهكذا سيل من النصائح جعلنى أشعر بالكآبة والوحدة القاتلة تعتصر قلبى .. ومشيت فى شارع موبايل ممتلئا بهذه النصائح .. وفجأة مرت بى سيارة مسرعة تحمل حفنة من الرجال والغلمان البيض ٠ ما أن راونى حتى صاحوا بى باقذع الالفاظ وصوبوا الى رأسى قذيفة من قشر الموالح لكنها اخطأتنى لحسن الحظ وانفجرت على المبنى المواجه لهم .

ولم أوفق فى العثور على مكان للمبيت الا بعد جهد جهيد ومحاولة مخلصة بذلها بعض رفاق السيارة أثمرت فى النهاية عن حجرة فوق سطح كوخ خشبى لم تعرف معنى للطلاء منـذ وجدت . تكاد تتداعى تحت وقع أقدامى .. فارتضيت المبيت فيها مكرها بعد أن أكد الرفاق الزنوج أنها مأمونة .. وأضأت نور الحجرة فرأيت فى مرآة مشروخة معلقة على احد جدرانها صورة الزنجى القح الذى هو أنا يحلق فى من خلال المرآة المغبشة ، فأحسست باننى فى جهنم ٠٠ بل فى أسوأ من جهنم ، اذ أن جهنم لا يمكن أن تكون أكثر وحدة أو افلاسا من أى أمل مثلما يحدث فى هذا المكان .

وجاءت الى أصوات الموسيقى صارخة صاخبة تصـاحبها ضحكات الزنوج عاتية عاصـــفة فعرفت كيف أنه ينبغى على ضحكاتهم ان تتسع حتى تتحول الى قهقهات معـــربدة ، ولا تتحول الى نحيب حيث ينبغى عليهم الا ينتحبوا ، لانهـــم لو انتحبوا لأدركوا الحقيقة ولو ادركوها لاسلمتهم الى اليأس .

وفى الصباح أحسست انه لن يمكننى ان أعيش فى هذه الحجرة يوما آخر .. كما أنه من المستحيل ان أمشى مرة أخرى فى شوارع هاتيسبرج وتذكرت انى أعرف صديقا صـحفيا فى هاتيسبرج ففكرت فى الالتجاء اليه خاصة وانه ممن يناهضون التفرقة العنصرية .. فاتصلت به وسرعان ما جاء الى بحجرتى وأخذنى الى بيته .

١٩ نوفمبر ١٩٥٩

عاد بى صديقى الصحفى بسيارته الخاصة من هاتيسبرج الى نيواورليانز وتركنى صديقى الصحفى فى شارع القناة حيث قصدت من فورى الى مطعم للملونين تنـاولت فيه وجبة من الفاصوليا والأرز ، ثم ذهبت الى محطة السيارات العامة قاصدا هذه المرة الى مدينة بيولكس فى ولاية المسيسيبى ، وكان هناك فسحة من الوقت على موعد الرحيـــل ، فقصـدت الى غـرفة الاستراحة لقضاء الحاجة ، ولفت نظرى وجود بقايا رغيف على الأرض الى جوار مقعد الحائط ، فعجبت لهذا الزنجى الـذى قصد لهذا المكان فتناول وجبته من هذا الرغيف لكن الذى شد اهتمامى أكثر من ذلك كان تلك اللافته المثبته خلف الباب والتى تتحدث عن قائمة أسعار تقديم الفتيـــات الزنجيات للمتعة الجنسية للرجل الأبيض والتى تتفاوت صعودا وهبوطا حسب عمر الفتاة ، وتبلغ اقصاها اذا جمعت البنت الى صغر سنها أن تكون ما زالت بكرا .

وقد علمتنى مثل هذه التجربة أن اشعر بصفتى زنجيـــا بالاستعلاء على الرجل الأبيض ، ذلك الرجل الذى يكشف عن الجانب الخفى من حياتى بلا حياء للرجل الزنجى بشكل يدل على انحطاطه ما فى ذلك شك والعجيب ان هذا الرجل نفسه هو الذى يتهم الرجل الزنجى بفساد اخلاقياته .

وجاء موعد السيارة المتجهـــة الى بيلوكس فركبت فى المؤخرة بين اخوانى الملونين ووصلت بيلوكس فى وقت متأخر لأجدها قد أقفرت من الزنوج فقد لجأ كل منهم الى بيته .. فرحت ابحث عن مكان للنوم فلم أجد سوى كشك من الصفيح عبارة عن ثلاثة حوائط فقط ، فقضيت فيه ليلتى نصف متجمد من شدة البرد .. وعندما أصبح الصباح لجأت الى أول مقهى زنجى حيث تناولت افطارى ثم سرت اتسكع فى الطريق الطوالى للسيارات وكان الطريق يمتد أميالا بحذاء شاطىء البحر وقد كان هذا الشاطىء المتميز برماله البيضاء الناعمة من أجمـل الشواطىء التى رايتها فى حياتى ، وقد عرفت من زنجى قابلنى فى أثناء تسكعى أن هذا الشاطىء صناعى أى أن الرمال التى تغطيه ليست من صنع الطبيعة بل ان الانسان الملون قد حملها اليه . لكنهم قد حرموا الاستمتاع بها عليه ، رغم أن مصاريف صيانة هذه الشواطىء تحصل من ضرائب البنزين التى يدفعها الزنجى والأبيض على حد سواء .

وواصلت السير واستوقف من وقت لآخر سيارة أطلب من قائدها اصطحابي جزءا من الطريق ، وكم كانت دهشتي عندما تبينت ترحيب قائدي السيارات بالتقاطي في كل مرة .. لكني سرعان ماتبينت السبب اذ انهم جميعا كانوا يرون في الرجل الأسود جعبة لا تفرغ من التجارب والخبرة الجنسية ، ولهذا فانهم جميعا كانوا يسائلونني في شئون الجنس وكيف أمارسه ، وعبثا حاولت اقناع الواحد منهم بعد الآخر اننا لسنا بدعا من البشر .. لكنهم جميعا لم يكونوا يقتنعون بما أقول بـل انهم يؤكدون اعتقادهم الراسخ بان الرجل الاسود عبارة عن جهاز جنسي لا يكل ولا يتعب .. وكان امامي في كل مرة سبيلان لا ثالث لهما اما ان اسلم بما يقولون أو اتوقع منهم ان يطلبوا مني النزول في أقرب فرصة بدعوى انهم سيسيرون في غير الاتجاه الذي سأسير فيه .. وحدث ان اتهمني احدهم عندما انكرت عليه دعواه بقدرة الرجل الزنجي الجنسية الخارقة ان اتهمني بانني ناقص الرجولة .. بل ولقد سألني آخر عما اذا لم تكن امرأتي قد مارست الجنس مع رجل أبيض .. وهـكذا كان يبلغ بي الحرج منتهاه فلا أتغلب على الموقف الا بالصمت المطبق والنظر الى أقدامي وانتظار كلمة الافراج وهي عادة لا تتغير ((هنا عليك أن تواصل السير على قدميك .. فانني سائر في اتجاه غير اتجاهك)) .

.. لكن الدنيا لاتخلو ابدا من بقية متواضعة من معاني الخير .. فقد التقطني في النهاية رجل أبيض خشن الملامح لكنه رقيق القلب .. سألني عن وجهتي فقلت له اني في طريقي الى موبايل ثم وقف بي في منعطف من الطريق .. وسألني ان آتي معه الى كشك شطائر قائم عند المنعطف ان كنت جائعــا فقلت له انني لا أستطيع ذلك لأني رجل أسود فقال لي : ((تبالهم .. ســوف أذهب وآتي ببعض الشطائر وناكلها سويا في السيارة)) وتساءلت في نفسي ترى ما الذي يحيل هذا الرجل رفيقا معي الى هـذه الدرجة .. فتبينت في النهاية أن لدى هذا الرجل طفلا يحبه حبا جما الى درجة جنونية ، فقلت في نفسي لعله الحب قد أضاء حياة الرجل .. اذ علمه حبه لابنه ان ينظر للدنيا كلهــا بعين الحب ، وتذكرت عندئذ قول احد القديسين « عليك بالحب .. ثم افعل بعد هذا مابدالك . »

... ووصلت الى موبايل ، وهناك تعرفت على رجـل زنجي عجوز تطوع بتدبير أمر مبيتي في بيته المتواضع .. وكان لي معه حديث عنه وعن أسرته عرفت منه ان له ولدين يدرسان القانون في جامعات الشمال ، يتمنى هو الا يعودا أبدا الى موبايل مسقط رأسهما ومهد صباهما وعندما قلت له بدافع المجاملة أنه لابد لهما أن يعودا من وقت لآخر لرؤية أبيهما قال لي باخلاص وايمان .

ـ كلا .. أنا لا أريد لهما أن يعودا على الاطلاق .. وهما لن يعودا الا يوم جنازتي لمواراة جسدي التراب .. فهذا خير لهما اذا كانا يرغبان في حياة رغدة . وكثيرة من ابنائنا هنا في الجنوب يفعلون ذلك .. ولعل هذا هو مايفتت عائلات الزنوج دائما .

٢١ نوفمبر ١٩٥٩

قضيت ثلاثة أيام في موبايل أجول شوارعها بالنهار باحثــا عن عمل ، وأقابل مضيفي الاسود العجوز مع مطلع الليل ونعود سويا الى بيته لقضاء الليل .. ومرة أخرى كان يضيع الجزء الاكبر من النهار في البحث عن مطعم أتناول فيه وجبة من الطعام أو مكان أستطيع فيه الحصول على شربة ماء ، أو استراحة استطيع فيها أن اقضي حاجة عرضت .. وعلمتني التجربة ان اكثر من الاكل والشرب اذا توفرت الفرصة لذلك ، فما يدريني لعل ذلك قـد لايتيسر اذا صرخت المعدة منذرة بالجوع بعد حين او جف حلقي يعلن الظمأ بعد مسيرة قصيرة .

.. اما محاولاتي البحث عن عمل يتناسب بعض الشيء مـع امكانياتي فقد باءت كلها بالفشل ولقد تلقيت الاجابة صريحة في أحد المصانع عندما صرخ في الرجل الابيض .

ـ لاتضيع وقتك عبثا .. فنحن نقوم بتطهير الوظائف الحسنة منكم تدريجيا في هذا المصنع وعندما سألته كيف استطيع اذن ان أكسب العيش قال لي في بساطة :

ـ هذه هي خلاصة الموضوع .. فلتعلم اذن اننا سنبذل كل ما في وسعنا كي نستنزل عليكم اللعنة الكبرى ونخرجكم جميعا من هذه الولاية .

... وواصلت سيري في شوارع موبايل ذلك الميناء الذي كنت أراه جميلا بنسيمه العليل ومناظره الحلوة .. لـكنني اليوم لا أراه كذلك .. ويكفيني أن أرى عمال الميناء الملونين كلا منهم يشد حزاما على منطقته وينوء بالاحمال الثقيلة فوق ظهره فتثيرني مناظرهم وأرى أن دواب الحمل أحسن حالا منهم .. ويملؤني الحزن والقنوط من معاملة البيض الذين يعملون فعلا على ابادة الجنس الاسود الا من تلك الفئةالتي يتخذون منها دواب رخيصة لرفع أحمالهم .

٢٤ نوفمبر ١٩٥٩

قررت السفر الى مونتجمري بولاية المسيسبي أيضا ، ومرة أخرى لجأت الى الطرق الطوالية للسيارات ، ومرة أخرى تعرضت لصفاقات البيض الذين كانوا يلتقطونني مسيرة جزء من الطريق .. وقد تعرضت خلال سفري بهذه الطريقة الى مونتجمـري لتجربة جديدة كادت تودي بحياتي .. فقد ركبت الى جــوار أحدهم وكان يضع الى جواره بندقية رش فحدثتني نفسي بالشر خاصة واني كنت قد سمعت أن بعضهم يتخذ من صيد الملونين ببنادق الرش هواية محببة لهم .. وأدرك الرجل حقيقة مشاعري فقهقه ضاحكا وقال لي : ((لا تخف .. فهذه البندقية لصـيد الغزلان لا للملونين)) ، وعندما بدأ يدخل معي في الحديث المتكرر حديث الجنس فراح يسألني عما اذا كانت زوجتي قد استمتعت برجل أبيض ويؤكد لي انه ما من فتاة زنجية الا وقد نالها رجل أبيض .. وعندما عبرت عن استنكاري لهذه الدعــوى قال بانه يستأجر عددا كبيرا من فتيات الزنوج في الاعمال المنزلية ، وانه ما من فتاة التحقت بالعمل عنده الا وقد تذوقها قبل أن يدفع لها بأول أجر تتقاضاه منه .. فلما ان قلت له في استحياء انه لابد وأن توجد من بين فتيات الزنوج من يرفضن ذلك زار في وجهي قائلا بانهن لابد ان يفعلن ذلك جميعا والا لتضورن جوعا . ولما عبرت عن استيائي لهذه الحال قال في تبجح :

ـ تبا لك .. كيف تستاء لهذا وقد كان أحرى بك أن تعتبره صنيعا طيبا نؤديه لكم بادخال بعض دمائنا البيضاء فيعروق أطفالكم .

.. وهنا بلغ فجور الرجل منتهاه .. ولذت انا بحبال الصمت اعبر بها عن امتعاضى الشديد .. فثارت ثائرة الرجل لعدم مجاراتى له فى الحديث وراح يحذرنى بان اكون من مثيرى الشغب فى الجنوب والا فسوف اقتل شر قتلة ويلقى بجثتى فى اى مستنقع .. وبعد أن افرغ فى أذنى ووجهى ما شاء من الفاظ التهديد والتحقير وقف بسيارته ودفع بى الى الخارج وقال :

ـ أعلم باننا سوف نظل نستأجركم فى أعمالنا .. واننا سوف ننال نساءكم دائما وبكل تأكيد والا ابدناكم عن آخركم .

ولقد جاءنى الرد على هذا الافك باسرع من رجع الصدى .. فقد التقطتنى من بعد هذه السيارة سيارة قديمة عتيقة لرجل زنجى لكنها تمشى .. وسرعان ماتفاهمنا سويا .. ولما كان الليل قد شمل الكون فقد سألته عن مكان للمبيت فعرض على المبيت فى بيته لانه لن يتيسر لى غير هذا على الاطلاق .. وأفهمنى اننى سوف ابيت عنده على الارض .. لانهم لايقتدرون على اقتناء الأسرة .. وكانت عائلة هذا الزنجى مكونة من زوجته وثلاثة أطفال .. وعجبت كيف يتأتى لهم أن يعيشوا بدخل عائلهم المحدود ، وسألته عما اذا كانت زوجته تضطر لممارسة الجنس مع الوحوش البيض فى سبيل تعويض نقص الدخل فقال لى بكبرياء وإباء :

ـ كلا يا سيدى .. فلا جناح علينا أن نأكل الفاصوليا بلالحم .. ونحن سعداء جدا هكــــذا .. نعيش فى شرف ولا نحنى رؤوسنا لاحد .

.. وفى الصباح واصلت السفر الى مونتجمرى فوصلت اليها آخر النهار ، أتغنى بكلمات سمعتها من صوت زنجى حزين كان يغنى فى الليلة السابقة .. فيتجاوب صوته مع صمت الليــل والكون بأكمله ينصت له اذ يقول فيما يقول :

الليل يأتينى فى حنان
الليل زنجى حبيــب
وجهه أسود مثل وجهى

٢٨ نوفمبر ١٩٥٩

قضيت ثلاثة أيام فى مونتجمرى عاصمة المسيسبى .. ولاحظت أن الزنوج فى هذه العاصمة يتبعون طريق المقاومة السلبية فى مناهضة التفرقة العنصرية ويقود هذه المقاومة بينهم مارتن لوثر كنج الذى تعتبر فلسفاته بمثابة رجع الصدى لفلسفات غاندى فالصلوات والطرق السلمية المنظمة هى سبيلهم فى مقاومة طغيان الرجل الابيض .. وقد أحسست فى هذا البــلد بان الزنوج والبيض يقفون ككتلتين متواجهتين من الاسمنت المسلح .. بينهما برميل من البارود .. ولا استطيع أن أكتم خشيتى من أن تنطلق الشرارة الى هذا البرميل .. محدثة الانفجار الرهيب .. ويومها ستكون فتنة لاتصيبن الذين ظلموا خاصة بل ستتعداهم إلى الشرفاء والابرياء جميعا .. فلقد ابتدأ البعض نغمة جديدة تقول بامتياز الجنس الاسود .. وهذا من شأنه أن يزيد الهوة ما بين الجانبين

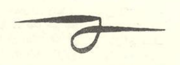
١١ أبريل ١٩٦٠

عدت فى ديسمبر ١٩٥٩ الى المجتمع الابيض وتخلصت من آثار عقاقير التلوين والاشعة البنفسجية .. وعرف الناس فى كل مكان بمغامرتى بعد أن قمت بنشرها على حلقات فى احدى الجــرائد المحلية ونشرت عنها مجلة تايم الامريكية تقريرا كاملا مطولا كما كانت المغامرة موضوعا لسلسلة من البرامج التليفزيونية المحلية الامريكية والعالمية ، وقدأثارت مغامرتى ثائرة المتعصبين فى بلدتى نورث ورث فقاموا بتهديدى وتهديد والدى ، بل قاموا بتشكيل تمثال لى وقاموا بشنقه على أحد أعمدة التلغراف بالمدينة بعد ان لونوا وجهى باللونين الابيض والاسود . وحددوا لى ١٥ يوليو ١٩٦٠ لانزال القصاص بى .. فقمت بترحيل أسرتى وترحيل والدى الى احدى مدن الشمال حيث التفرقة العنصرية أخف وطأة .. وقررت أنا أن انتظر الى موعد القصاص لأرى ما يفعلون .

١٧ أغسطس ١٩٦٠

أجل الغوغاء موعد القصاص الى ١٥ أغسطس ١٩٦٠ .. وكنت قد قررت الرحيل عن المدينة لكننى فضلت تأجيل موعد الرحيل لأرى ماذا يفعل الغوغاء البيض بى فى ١٥ أغسطس ١٩٦٠ لكنهم لم يتعرضوا لى .

ورحلت عن المدينة التى عشت فيها أغلب عمرى وكتبت فيها أحسن أعمالى .. وكان معى فى السيارة ما يزيد على ستة الاف رسالة تشجيع فيما عدا تسع رسائل منها كانت رسائل توبيخ وتهديد ، وقد جاءنى عدد كبير من هذه الرسائل من البيض الذين يعيشون فى أقاصى الجنوب حيث فوضوية التفرقة العنصرية تنشر أجنحتها فى كل مكان . وقد أكدت لى هذه الرسائل بان رجل الشارع الجنوبى الابيض لايؤمن بالتفرقة العنصرية بل هو اكثر اعتدالا مما يبدو لجيرانه ، وليس هذا لشىء ولكن لانه يخشى بطش المتطرفين البيض اذا هو أعلن رأيه فى القضية بصراحة .



تأجل الى العدد القادم نشر المقال الرابع من سلسلة تصحيحات معجم لسان العرب ، للاستاذ الكبير عبد السلام محمد هارون ، لظـروف مطبعية خاصـــة .



شعر دعبل بن على الخزاعى

صنعة الدكتور
عبد الكريم الاشتر
نقد
محمد جبار المعيبد

مطبوعات المجمع العلمي - دمشق

ظاهرة تلفت النظر فى ادبنا العربى القديم ، هى ضياع معظم دواوين « شعراء العقائد » لجميع الفرق الاسلامية ، او ما يسمى بادب المعارضة . و « الشيعة » هذه الفرقة الاسلامية التى وقفت موقفا واحدا بشعرائها ومفكريها طيلة العصرين الاموى والعباسى ، لا نجد شعراءها يسلمون من فقدان دواوينهم الشعرية ، بالرغم من أن هؤلاء الشعراء ـ كالكميت والسيد الحميرى ودعبل الخزاعى وغيرهم ـ كانوا يقفون الى جانب شعراء الطبقة الاولى فى كلا العصرين .

ودعبل بن على الخزاعى (١٤٨ ـ ٢٤٦ هـ) يكاد يكون شعره ـ فى أول الامر ـ أكثر حظا من غيره . اذ بدىء الاعتناء به فى حياته هو ، فسجل شعره واهتم به ، كما اهتم به من بعده اولاده الذين كانوا شعراء ايضا .

و (الديوان) الذى نتحدث عنه اليوم ، ما هو الا محاولة من محاولات عدة استهدفت جمع شعر دعبل فى ديوان . الا ان هذه المحاولة الاخيرة اتسمت بالدقة العلمية والنظرة الشاملة لتراثنا العربى الذى ضم شعر دعبل . وقد تقدم المحقق الدكتور عبد الكريم الاشتر بهذا الديوان مع دراسة تحليلية لحياة دعبل وشعره ، فنال بهما اجازة الدكتوراه . والذى يهمنا ـ هنا ـ هو الحديث عن (الديوان) الذى قام بصنعه المحقق من مئات كتب التراث العربى ، المخطوط منها والمطبوع .

وقد ضم الديوان مقدمة (٣ ـ ٣٨) ثم النصوص الشعرية المجموعة (٤٥ ـ ٣٥٧) فملحقا للتعريف بالاعلام (٣٥٩ ـ ٤٤٧) اعقبها بالفهارس الفنية (٤٤٩ ـ ٤٥٨) للاعلام والكتب والقوافى وغيرها .

وقد امتازت المقدمة بعرض شامل علمى اجابت فيه عن جميع الاسئلة . فوجود الديوان قديم يكاد يتصل بحياة صاحبه ، الذى كان يهتم بالشعر والشعراء فالف كتابا فى طبقاتهم .

الا ان ابن طيفور (المتوفى ٢٨٠ هـ) كان أول من اقترن اسمه بديوان دعبل ، فوضع كتابا سماه (اختيار شعر دعبل) ربما اجتزاه من ديوان للشاعر كان موجودا قبل كتابه . ولكن محاولة ابى بكر الصولى (المتوفى ٣٣٥ هـ) القريبة عهدا نوعا ما من عصر الشاعر ، كانت المحاولة الجدية الاخيرة لجمع شعر دعبل فى ديوان ضم اسمه ، احتوى على ثلاثمائة ورقة تضم نحوا من عشرة الاف بيت .

وقد تردد ذكر الديوان عند الكثير من المتاخرين امثال ابن عساكر وياقوت وابن النديم وغيرهم ، عرفه البعض من هؤلاء واطلع عليه ، ونقل البعض الاخر عمن شاهده واطلع عليه . الا ان ذكره انقطع ولم نجد ما يؤكد على وجوده قبل القرن العاشر الهجرى . « ولعل لعقيدة الشاعر التى يصورها شعره فى قوة وينفح عنها ويهجو خصومها . ولموقفه السياسى من احداث التاريخ وتعصبه لليمنية وطعنه على النزارية وقريش صلة بأسباب ضياع الديوان » كما يقول المحقق .

وبذلت الجهود للعثور على الديوان المفقود ، انتهت بمحاولات من بعض الباحثين الى جمع ما تفرق من هذا الديوان من كتب التراث العربى . وأول هؤلاء هو الشيخ محمد السماوى النجفى (المتوفى ١٩٥٠ م) اذ جمع شعر دعبل من مصادر مجهولة لنا . فهو لا يذكر اى مرجع تاريخى او ادبى اعتمده فى جمعه . ولا تزال هذه المجموعة مخطوطة فى احدى المكتبات الخاصة فى النجف . والثانى هو السيد محسن الامين العاملى الذى اصدر دراسة عن دعبل لاتتصل بالبحث العلمى بصلة ، ضمنها ما جمعه من شعر الشاعر من بعض المصادر . والثالث هو المستشرق الدكتور ليون زولندك الذى قام بجمع شعره ونال به درجة الدكتوراه من جامعة شيكاغو بالولايات المتحدة .

أما الرابع فهو الاستاذ عبد الصاحب الدجيلي الذى طبع الديوان فى النجف فى العراق سنة ١٩٦٢ م ، والخامس هو الدكتور محمد يوسف نجم الذى أصدر مجموعته بعد نشرة الدجيلي بثلاثة أشهر .

وقد علق الدكتور الاشتر على هذه المجموعات بانها «مجموعات صغيرة كان يمكن أن تغنى كثيرا لو أتيح لاصحابها أن يطلعوا على مصادر ـ من المخطوط والمطبوع ـ لم يتيسر لهم الاطلاع عليها ، فوقعت مجموعاتهم ـ ما خلا مجموعة الدجيلي ـ فيما دون الالف من الابيات المختلطة ، فيها المنحول الصراح . والمختلف عليه والمشكوك فيه . وهم ـ من ناحية أخرى ـ لم يوفقوا الى الاخذ بمنهج علمى محدد فى جمع الشعر وتحقيقه. والذى ميز فيهم بين المختلف عليه من شعره وغير المختلف عليه ـ وهوالدكتور نجم ـ لم يتثبت من مراجعه فلم يعد لتمييزه هذا سند .

وبعد نظر طويل فى المطبوع والمخطوط من تراثنا جاوز السنتين ، وجمع ما تفرق من شعر دعبل فى هذه الكتب ، قسم المحقق النصوص المجموعة لديه الى أقسام اربعة :

القسم الاول : يضم الشعر الذى نسب الى دعبل ، ولم ينسب الى غيره ، وما تحقق من نسبته لدعبل . وجعل لهذا القسم ذيلا يضم شعر الحكايات .

القسم الثانى : يضم ما انفردت كتب الشيعة بروايته منسوبا الى دعبل ، مما يكون فى آل البيت .

القسم الثالث : يضم ما اختلفت المصادر فى نسبته للشاعر .

القسم الرابع : يضم ما نسب الى دعبل من شعر فى بعض المصادر خطأ وتحققت نسبته الى غيره .

وقد درس المحقق هذه الاقسام الاربعة دراسة نقدية جادة ، فبلغ مجموع الشعر فيها (١٥٥١) بيتا . صح عنده من هذا الشعر حوالى (الف بيت) ، بعد أن اسقط أكثر المشكوك فيه والمختلف عليه وما انفردت بروايته كتب الشيعة . وانتهى الى « أن الايام المقبلة قد تغير من صورة هذا الشعر قليلا فتنفى بعضه وتفصل فى نسبة بعض المختلف عليه وتحول بعضه من قسم الى قسم .. وكذلك نعتقد أن شعرا صحيحا ـ قد يكون كثيرا ـ سيزاد على القسم الاول مع البحث والالتفات الدائم الى العمل فان مثله لا يتم بعمر الفرد .. »

والديوان مجهود علمى رائع ، استطاع المحقق بما لديه من جلد علمى ان يأتى بنتائج لا تتحقق الا بالصبر الطويل والعمل الدائم والمعاناة الحقة . وقد وجدت خلال قراءتى للديوان بعض النواحى التى لم يستكملها البحث العلمى ، ووجدت أيضا ان على مناقشة هذه النواحى لتوصل هذا البحث الممتاز الى مانود من الكمال . وقد أوجزت ملاحظاتى بما يأتى :

١ ـ مدى شمول هذا البحث لمصادره ، المخطوطة بخاصة .

٢ ـ مدى اعتماده مجموعة السماوى المخطوطةواستفادتهمنها.

٣ ـ العثور على شعر جديد يضاف الى بعض اقسام الديوان .

٤ ـ تصحيح بعض الاخطاء التى وردت فى الديوان ، وخاصة فى الاعلام .

١ ـ والدكتور الاشتر أسعد حظا من غيره ممن جمع شعر دعبل ، ذلك لانه وجد أمامه مجموعات سبقته فيسرت له بعض الطرق واختصرتها . وكتاب (تاريخ الادب العربى) لبروكلمان ، أطلع عليه المحقق وذكره ضمن مصادره . ترى هل تتبع ماذكر بروكلمان من قصائد مخطوطة فى بعض المكتبات العالمية ؟ .. فهو يذكر ـ أى بروكلمان ـ قصيدة مخطوطة طويلة لدعبل فى مكتبة برلين ٧٥٣٩ رقم ٣ ، ولم نجد فى مصادره انه اعتمد أو أطلع على هذه المخطوطة . والبحث العلمى يقتضى منه الاطلاع عليها ، أو التنبيه الى وجودها فى حالة عدم الحصول عليها . وقد ذكر الدجيلي فى مقدمته أنه حصل على هذه القصيدة ، وكانت قطعة من التائية . كما ذكر بروكلمان قصيدة أخرى للشاعر فى مكتبة امبروزيانا بميلانو رقم C. 56,11

ثم أن الدجيلي ذكر ضمن مصادره مجموعتين مخطوطتين فى المكتبة الرضوية بخراسان ،الاولى برقم (١٠٦) والثانية برقم (٤٥٠٩) . والمجموعة الاولى انفردت برواية بعض الابيات التى لا توجد فى مصدر آخر . ويبدو أنها هى التى سماها محسن الامين فى مجموعته بـ (مجموعة الامثال التى فىالخزانة الرضوية) وأيده الدكتور الاشتر على ذلك .

وقد استفاد المحقق مما فى هاتين المجموعتين ، وخاصة الاولى . والاستفادة كانت نقلا عن الدجيلي . ولا أظن البحث العلمى يسمح له بذلك ، اذ من أين لنا أن نعرف أن الدجيلي او الامين استفادا منها الفائدة التامة ؟ يؤيد ذلك أن الدجيلي ذكر بعض الابيات ـ نقلا عن المجموعة الاولى ـ لانجدها عند الامين . ووجدنا عند الامين ما لم نجده عند الدجيلي . وهذا يظهر مدى السطحية التى نظر بها كل من الامين والدجيلي الى هاتين المجموعتين . مع هذا كله نجد المحقق يضع بعض القطع (القطعة ١٢٧ ـ ص ١٣٣) فى القسم الاول المقطوع بنسبة شعره الى دعبل .

٢ ـ اما مجموعة السماوى فهى اقدم المحاولات الموجودة لجمع شعر دعبل. ولم يعطناالمحقق رأيا فيها أو وصفالها[1]،خاصة وانه قد اعتمدها فى بعض القصائد التى انفردت بها هذه المجموعة . وهذا يعنى توثيقها ، وقد وصفها الدجيلي فى مقدمته بانها « لم تسلم من التحريف والتصحيف ، وليس فيها ذكر لاى مرجع تاريخى اعتمده فيما جمعه ، كما أنه لم يذكر اى خبر أو رواية فيما جمعه من شعر دعبل مما يتعلق به » . والشيخ السماوى ـ كما ذكرنا ـ معاصر توفى سنة ١٩٥٠ م ، ومجموعته ليس لها قيمة علمية ، واعتمادها بهذه الصورة التى نجدها عند المحقق تعنى اندفاعا غير مأمون منه . فالقطعتان ـ مثلا ـ (٥٧ و ١٨٥) لانجد فى تخريجهما الا مجموعة السماوى ، وضعتا ضمن القسم الاول الذى « تحقق المحقق من نسبته لدعبل » ، ومثلهما مقطوعات أخر . وهذا يعنى اعترافا منه بقيمتها . كما أننا لاندرى : هل عد المحقق هذه المجموعة من مصادر الشيعة أم من غير مصادرها ؟ اذ أن هنالك قصائد قد انفردت بها مجموعة السماوى وضعت فى القسم الاول (القطعتان ٥٧ و١٨٥) ، وقصائد أخرى انفردت بها ايضاوضعت فى القسم الثانى (القطعتان ٣ و ٥) .

٣ ـ وقبل ذكر ما عثرنا عليه من شعر لم نجده فى(الديوان) ،

---

(١) ذكر المحقق أنه نشر نقدا لهذه المجموعة والمجموعات الاخرى فى مجلة المجمع العلمى العربى بدمشق ، وهذا لايعنى ابعادها من ميزان نقده خلال مقدمته .

نذكر قول المحقق « وما نشك أن الايام المقبلة قد تغير منصورة هذا الشعر قليلا .. كما نعتقد ان شعرا صحيحا ـ قد يكون كثيرا ـ سيزاد على القسم الاول ، مع البحث والالتفات الدائم الى العمل .. » نذكر هذا حين نذكر ما جمع الصولى منشعر دعبل الذى يقرب من عشرة آلاف بيت لم يسلم لنا الا حوالى الالف بيت .

كذلك ملاحظة أمر آخر هو التاكيد على نص اختلافالمصادر فى رواية بعض القصائد او الابيات . وقد وجدت آن المحقق اعتمد على بعض المصادر دون تسجيل الفرق بينهاوبين المصادر الاخرى .

ا) فمن المصادر التى حوت شعرا لدعبل يمكننا اضافته الى القسم الاول ، كتـــاب (تلخيص مجمــــع الاداب فى معجم الالقـــاب) (1) لابن الفوطى (المتـــوفى ٧٢٣ هـ) . ففى ترجمة ابى الفضل الحسن بن جعفر البلدى يقـول « روى قصيدة دعبل بن على الخزعى التى نظمها فى مدح على الرضا بن موسى الكاظم التى أولها :

.... (2)

بدات بحمد الله والشـكر أولا
أمام هـدى لله يعمـل جاهـدا
ذخائره التقـوى ونعم الذخائر
أمام سما للـدين حتى اناره
وقد مح عنـه الرسم والرسم دائر
عليهم بمـا يأتى أبى مـوفق
مبير لاهل الجـور للحق ناصر

ب) فى ديوان السمؤل (3) (ص ٣) بيت جـديد لدعبل من قصيدته الطويلة (افيقى من مـلامك يا ظعينا) التى ناقض بها الكميت ، والبيت هو :

وما مثـل السموءل فى نـزار
الا هيهـات قـد قطع القرينا

ج) القطعة ١٣٣ ص ١٣٨ ، بالرغم من أن كتاب (أدب الكتاب) للصولى من مصادرها ، فان المحقق لم يلتفت الى الفروق بين كتاب الصولى والمصادر الاخرى ولم يسجلها فىالهامش ورواية البيت الاول فى أدب الكتاب :

الا أبلغ أمير المؤمنين محمـدا
رسالة ناء عن جنابيه شـاحط

بينما الرواية الاخرى :

الا أبلغا عنى الامـام رسـالة
. . . . الخ

والرواية الاولى تذكـر صراحة (الخليفة الامين) ممـا يجعلنا نحدد زمنها ، لا سنة ٢٣٢ هـ كما سجل المحقق فى نهاية القصيدة . اضف الى ذلك اننا ازاء رواية(الصولى) وهو الراوية الاول للديوان ، التى يجب أن ناخذها بعين الاعتبار .

د) القطعة ١٣٦ ص ١٤١ يرويها فى ارشـاد الاريب ١٧٢/١ منسوبة الى (سوادى من أهـل العراق) بالاضـافة الى روايتها فى مكان آخر ونسبتها لدعبل . وتمتاز هذهالرواية باختلاف فى الالفاظ وتقديم بيت وتأخير آخر . وربمـا تخرج هذه النسبة الجديدة القطعة من القسم الاول .

هـ) القطعة ١٧٣ ص ١٦٩ موجودة فى المخطوطة الرضوية (كما ينقل الامين) لم يعتمدها المحقق فى تخـريجه مع وجود خلاف فى البيت الثانى .

و) القطعة (٢٠) ص ٢٥١ تنسب أيضا الى خالد الكاتب (زهر الاداب ٩٢٠/٤) والى حبيب (شرح المقـامات للشريشى ١١/٢) ولابى دلف العجـلى (الامالى ١٠٨/١ ، وسمط اللالىء ٣٣١) .

٤ ـ وهناك بعض الاخطاء والاوهام ـ مطبعية أو غير مطبعية ـ وقعت فى أسماء الاعلام ، ففى القطعة (١٧) ص ٣٥٠ ، انهـا نسبت أيضا فى الاغانى لـ (اسماعيل بن يسـار) والصحيح لـ (اسماعيل بن عمار الاسدى) ـ انظر الاغانى ١٢٨/١٠ . كالعصـا) بضم الزاى ، والصحيح (زمردة) بفتح الزاى وكسرها وتشديد الميم المفتوحة ، وهى فى الفارسية (زنمردة) يراد به المراة المترجلة أو الصخابة السليطة . ويقال لها ايضا (زنمردة) بكسر الزاى وفتح الميم وبفتح الـزاى وكسر الميم (انظر المعرب للجواليقى ١٦٨) .

وفى القطعة نفسها جاء اسم (كندش) وضـعه المحقق فى فهرس الاعلام بانه اسم رجل ، وقد فسرته المعاجم وكتب اللغة بانه العقعق وهو طائر معروف بالسرقة يشبه الغراب ، ومعنى البيت يتلاءم وهذا التفسير .

وفى القطعة نفسـها أيضـا انها نسبت الى (أبى المفطش الحنفى) ، والصحيح الى (ابى الغطمش الحنفى) ـ انظر شرح الحماسة للمرزوقى ١٨٨١ ، واللسان ـ مادة (كندش).

واخيرا ..

لابد لنا من نظرة عاجلة لمصادر الكتاب ، ولمتاز باستقصـاء شامل للمخطوط والمطبوع . الا اننا لانجد عذرا للمحققباعتماده على بعض الكتب القديمة وغير المحققة ، فهو ـ مثلا ـ يعتمد على البخلاء للجاحظ ـ طبعة دار الـكتب ، مـع وجود نشرة محققة طبعت مرتين بتحقيق الدكتور الحاجرى ، ومثله كتاب (التصحيف والتحريف) للعسكرى اعتمد على طبعة قـديمة طبعت سنة ١٩٠٨ الجزء الاول فقط ، مع وجود الـكتاب تاما ومحققا ، وقد طبع سنة ١٩٦٣ . كما ذكر أن كتـاب (تزيين الاسواق) لداود الانطاكى طبـع على هامش كتاب (ديوان الصبابة) لابن أبى حجلة ، والعكس هو الصحيح . ثم انه يؤكد فى قائمة مصادره أن (أبا حيان التوحيدى) توفى سنة ٣٨٧هـ وهذا مالم يقل به أحد ، وآثار التوحيـدى تدل انه توفى فى حدود سنة ٤٠٠ هـ .

وبعد .. فهذه ملاحظات سريعة ، لاتقلل من الجهـد الذى بذله الاستاذ المحقق ، آثرنا ابداءها لعلها تسهم فى تقويم بعض الهنات فى هذا العمل الجليل . وكلى أمل أن يتقبل الاسـتاذ المحقق هذه الملاحظات بصدر رحب ، وسيبقى هـذا الكتاب شاهدا على دقة التحقيق العلمى فى نشر تراثنا العربى .

---

(1) ص ٦٤ ـ ٦٥ الجزء الرابع ـ القسم الاول ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد ـ دمشق ١٩٦٢

(2) كذا فى الاصل بياض .

(3) ديوان السمؤل ، مطبعة المعارف ـ بغداد ١٩٥٥ .

المكتبة العربية

برنارد شو "مولع بڤاجنر"

ترجمة الدكتور ثروت عكاشه

الناشر - دار المعارف بمصر - ٣٢٢ صفحة



أواخر شهر مارس الماضى صدر كتاب « مولع بفاجنر » ، وهو ترجمة عربية قام بها الدكتور ثروت عكاشة لكتاب برنارد شو بعنوان The Perfect Wagnerite

و « عنوان الكتاب كما تمليه عبارته الانجليزية يحمل - على حد تعبير الدكتور عكاشة فى مقدمته التى صدر بها الكتاب - الايمان العميق بموسيقى فاجنر ايمانا لا يزعزعه شك » . وأكثر ما حرص عليه المترجم هو « أن تكون دلالة عنوان الكتاب فى العربية بعضا من دلالتها فى الانجليزية ، بحيث يعبر العنوان العربى عن هذا الايمان الكامل بفاجنر وموسيقاه»

وهو يرجو ان تلقى الترجمة التى « ارتضاها لهذا العنوان رضاء غيره من المعنيين بالترجمة » .

وفى رأينا أن ترجمة هذا العنوان « مولع بفاجنر » قد أصابت التوفيق للتعبير عما قصده « شو » نفسه من هذا الكتاب . فقد ذكر شو فى مستهل مقدمته للطبعة الاولى من الكتاب بانه « تعليق على « خاتم النيبلونج » - اهم مؤلفات ريتشارد فاجنر - مقدم الى أولئك المعجبين والمتحمسين

له وان كانوا لا يستطيعون متابعة بعض افكاره أو فهم معضلة من المعضلات الدرامية التى يثيرها كمعضلة فوتان مثلا . وبرغم انهم يسخطون على اعداء الجمال الذين يعترفون صراحة انهم غالبا مايجدون الآراء التى تصدر عن الاله فوتان مملة غير مفهومة » .

ففكرة التحمس أو التعصب تغلب على التسمية ، لكنه مع ذلك تحمس أو تعصب مشروط بالا يكون تحمسا أو تعصبا أعمى لا يقوم على الفهم ، لهذا أضاف « شو » الى عنوانه كلمة Perfect (بمعنى الامثل) . ولكننا فى العبارة العربية نجد لفظة « مولع » ، وانت اذا كنت مولعا بامر من الامور فلابد أن تكون على حظ من الوعى به والالمام به أو الحساسية به وفق استعدادك ومؤهلاتك الثقافية . لهذا فاختيار عبارة « مولع بفاجنر » هى أوفق تعبير يترجم عن النص الانجليزى الذى اختاره « شو » عنوانا لكتابه بحيث يتفق مع جوهر المقصود منه .

●

أما موضوع الكتاب ، فقد قصره « شو » على التعليق على مسرحيات « خاتم نيبلونج » على اعتبارها أهم مؤلفات ريتشارد فاجنر . واننا نتفق مع « شو » فى أنها « من أهم » اعمال فاجنر وليست على وجه الحصر بأهمها وحدها . فهناك أيضا « تريستان وايزولده » و « أساطين الشعراء المغنين » و « بارسيفال » بل و « لوهنجرين » وكلها من أعمال فاجنر ذات الاهمية الكبرى فى عالم الموسيقى والمسرح . لكن « شو » اختار سلسلة « الخاتم » واختصها بالاهمية ، لانه ربما وجد من مناقشة أسطورتها فرصة طيبة له لتوضيح فلسفته الدعائية الاشتراكية . وحجته التى أفصح عنها صراحة فى « مقدمته الاولى » لهذا الكتاب هى أن فاجنر اشترك بطريقة فعالة فى ثورة درسدن الاشتراكية فى عام ١٨٤٨ وأفلت من القبض عليه بعد ان اخمدت الثورة عن طريق القمع .

وفى نظرنا لا تأتى أهمية « خاتم نيبلونج » من ناحية توضيحها لاى من مبادىء الاشتراكية كما فسرها برنارد شو بهذا الكتاب ، وانما بالاحرى من ناحيتها الموسيقية فهى الى حد كبير اقرب تطبيق فى مسرحيات فاجنر الى نظرياته الفنية التى أوردها فى كتاباته النثرية العديدة مثل «الاوبرا والدراما» و « فن المستقبل » وكثير غيرهما مما ورد برسائله المختلفة الى صديقه « رويكل » وآخرين . والتى جمعت كلها الآن فى مجموعة كبيرة من اثنى عشر مجلدا بعنوان « كتاباته من الشعر والنثر » ، وترجمتها الى الانجليزية « آشتون اليس » Ashton Ellis . لهذا فاننا نوجه نظر القارىء بأن كل ما أورده « شو » من جدل فلسفى فى تحليله لمسرحيات « الخاتم » فيه شىء كثير من اجهاد النص فى التفسير . فلم يكن فاجنر ذاته يرمى من وراء هذه المسرحيات الى اية مقاصد اشتراكية ، بل لعل الاشتراكية نفسها فى وقته لم تكن قد تبلورت أفكارها بعد . كما لم يكن لمجرد اشتراكه فى ثورة درسدن اشتراكيا اذ ليس بالمستبعد على فنان مرهف الحس مثله أن ينفعل لما يدور حوله من احداث قومية ولو كانت هذه الاحداث هى ثورة درسدن لعام ١٨٤٨ . ولا يمكن لهذا وحده أن يقال عنه بأنه اعتنق المبادىء الاشتراكية . والدليل على ذلك انه لم يستمر فى الدعوة لها من بعد اخمادها .

●

ولكننا نلمس فى تحليلات « شو » نقاطا ذات اهمية كبرى آثارها فى معرض تفسيراته لا تخلو من عمق فى أبعادها ومن تركيز فى نظرتها من الناحية الموسيقية مثل ما أورده من تحليل للمنظر الختامى لمسرحية « سيجفريد » — (الثالثة من السلسلة) — ووصفه لاسلوب فاجنر فيها بانه عود الى اسلوب الاوبرا التقليدية التى تقوم على الاهتمام بالغناء فى المكانة العليا فى مقابلة مع ما نادى به فاجنر فى « الدراما الموسيقية » من ايلاء الاهمية العليا للفكرة الدرامية فيقول :

« والآن تشجع أيها المشاهد النيبلونج ، فقد آن لهذه الرمزيات كلها أن تختفى ودقت ساعة التخلص من هذه الشروح ، ولن تشاهد بعد هذا فيما بقى غير اوبرا .. أوبرا فحسب . وقبل أن تستمع للكثير من موسيقاها سوف تكتشف أن سيجفريد وبرونهيلده — التى استيقظت — قد تحولا الى مغنيين للاوبرا ، الاول من طبقة التينور والثانية من طبقة السوبرانو ، وقد انساقا فى الاستعراضات الفردية الغنائية والمرتجلة المعروفة باسم « الكادينسا الحافلة » ثم يخرجان الى ثنائى غرامى بديع يخلص بك الى لحن سريع الحركة على نمط ما عهدناه فى الخاتمة ذائعة الصيت للفصل الاول من أوبرا دون جيوفانى ، أو فى الجزء الاخير من افتتاحية ليونورا ، ثم ينتهى بلحن ذى نسيج موسيقى متعدد الخطوط ، حتى نصل الى وقفة عامة تنشد فيها برونهيلده نغما ذا استطالة ، ومن اقصى ما تصل اليه طبقة السوبرانو حدة .

وفى اثر ذلك يجىء ما هو أهم ، وأعنى به « غروب الآلهة » التى تعد من الاوبرات الجادة (أو الفخمة) Grand Opéra ذات الاخراج المسرحى الكبير . ولسوف ترى فيها كل ماسبق أن فاتك : المنشدين والمنشدات بجماعتهم كاملة على المسرح ، ولن تحاول هذه الجماعة التطفل على كبرى المغنيات وهى تغنى أغنية موتها على مقدمة المسرح ، هذا الى أن تتاح لجماعة المنشدين فرصتها الكاملة فتظهر فى لحن مصاحب مقامه (دو الكبير) لا يباين غيره فى كثير ولا ينحط سخفا عن انشاد الجماعة التى تقوم بدور الحاشية فى أوبرا «المحظية» La favorite أو لحن « ايتها السعادة الفياضة المفقودة » Perte immenso giubilio فى أوبرا « لوتشيا دى لامرمور » ومامن شك فى أن الهارمونية به مصوغة فى صورة جريئة ملحوظة خرجت عن مألوف العصر ، حتى أن دونيزيتى لو استمع اليها لسد بأصابعه أذنيه وصاح يطلب الرجوع بها الى وضعها المألوف » .

وما من شك فى أن هذا النقد الموسيقى العميق يضع « شو » على قدم المساواة فى عمق نظره وفى علمه الوفير بدقائق الموسيقى مع اى ناقد كبير من طراز « الفريد أينشتاين » و « ايرفنج كولودين » و « ارنست نيومان » وغيرهم . كما أن هذا الجزء بالذات الذى اقتطفناه آية على الدقة فى الترجمة وعلى حسن الصياغة العربية التى نسجلها بكل اعجاب وتقدير للدكتور ثروت عكاشة . انه قد يستعين بكتاب موسيقى أو معجم موسيقى أو بصديق يلتمس عنده شرح قاعدة موسيقية

تقوم عليها عبارة أو عبارات من النقد الذى أورده « شو » ، لكنه بعد أن يفهم القاعدة فانه يصوغ ترجمة النص فى أدق صياغة لهذه المصطلحات الفنية والجديدة علينا ، وبأسلوبه الجزل الجذاب الذى يفهمه القارىء الموسيقى وغير الموسيقى على حد سواء فى يسر بل وفى متعة .

ان الدكتور ثروت لم يقتصر فى ترجمته لهذه المصطلحات على الاجتهاد فى الدقة فى ادخالها فى جمل النص المترجم وفى الاتيان بأفضل الحلول فى الصياغة العربية لها . وانما اعقب كذلك النصوص المترجمة « بمسرد » فى نهاية الكتاب يشرح فيه ما ورد به من المصطلحات والتعبيرات الادبية والاشارات التاريخية واسماء الاعلام التى وصلت فى عددها الى ثلاثة وثمانين مصطلحا .

اما « المقدمة » الحافلة التى صدر بها لهذه الترجمة والتى تقرب من خمسين صفحة ، فهى تستهل بالمناقشة تعريب عنوان الكتاب على النحو الذى فصلناه فى صدر هذا البيان .
ثم تنتقل من بعد الى ابراز أهمية شو كناقد موسيقى وكيف تعلم الموسيقى منذ أن كان صغيرا بايرلندة حتى اذا ما انتقل فى سن العشرين الى لندن استكمل دراساته الموسيقية فى ظل اساتذة آخرين . وكيف شغل فى مستهل حياته الفنية بالنقد الموسيقى واحترفه قبل أن يصبح كاتبا مسرحيا او ناقدا ادبيا .

ثم ينتقل الدكتور ثروت فى مقدمته الى الكلام بصورة عامة وموجزة عن أسلوب فاجنر فى الموسيقى مؤجلا الكلام عنه تفصيلا الى كتاب آخر بعنوان « التذوق الواعى لفاجنر » فيرسم لنا صورة عامة لهذا الاسلوب من خلال عناصره الموسيقية الاربعة الاساسية : الايقاع والميلودية والهارمونية والطابع الصوتى ..

أما أهم ما تتناوله هذه « المقدمة » فهو حديث المترجم عن مصادر سلسلة « الخاتم » نفسها ، فقد اسهب الدكتور ثروت فى بيانها وفق المصدرين الاساسيين لها وهما : المصدر « النوردى » ـ أى اسطورة « نيبلونج » وفق روايتها عند أهل الشمال (سكاندينافيا) ، والاسطورة نفسها وفق الرواية « الجيرمانية » كما بين فى معرض سرده لهما الى أى حد اخذ عنها فاجنر والى أى حد أضاف اليهما والى أى حد اختلف عنهما .

وهذا بلاشك بحث أساسى ما كان يليق « بشو » أن يغفله فى أى من « مقدماته » الاربع ، لكنه ربما كان منصرفا فى بحثه الى التفسيرات الاشتراكية لهذه السلسلة حتى يبدو انها طغت على تفكيره فغض النظر عن بحث مصادر الاسطورة .

فلنطالع اذن كتاب « مولع بفاجنر » الممتع والى لقاء آخر مع « التذوق الواعى لفاجنر » باذن الله .

محمد رشاد بدران

نقد كتاب ألبير كامى

محاولة لدراسة فكره الفلسفى

تأليف الدكتور عبد الغفار مكاوى

القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٦٤

ألبير كامى مفكر لا أحبه ، هذه حقيقة أود أن أقررها صراحة ، منذ بداية هذا البحث ، وأقولها وأنا أتحمل معها تبعة كل نقد مشروع يوجه الى ، ويتهمنى بأننى متحامل . أجل ، فأنا على هذا الكاتب متحامل ، وانا أكتب عنه متعمدا اتخاذ موقف معاد له . ولكنى أفعل هذا كله تلبية لطلبه : فان كامى من الكتاب الذين لا يستطيع المرء أن يقرأهم ويفكر فيما يكتبون قليلا ثم يغلق الكتاب وينتقل الى غيره . انه كاتب يحملك على أن تحبه أو أن تكرهه ، أى أن تتخذ منه موقفا . وقد اخترت أنا موقف العداء ، أو بعبارة أصح اختار لى هو موقف العداء ، أو بأصح التعبيرات لم يكن هناك مفر من ان أقف منه موقف العداء . فهو مفكر اشعر نحوه بانه يستفزنى ويثير فى غريزة القتال .

وهناك آخرون كثيرون يحبون ألبير كامى ، بل يقدسونه ويصلون فى محرابه . وهؤلاء بدورهم كانوا فى ذلك مستجيبين لندائه ، ولكن على نحو آخر . ولكن بعض محبى كامى يعشقونه بأعين مغمضة ، وبعضهم الآخر يحبه بأعين مفتوحة.
وفى كل سطر من سطور كتاب « ألبير كامى ، محاولة لدراسة فكره الفلسفى » ، تشعر بأن الدكتور عبد الغفار مكاوى يحب كامى ، ولكنه يحبه بوعى ، ولا ينجرف فى تياره الى الحد الذى ينسى معه نفسه وينسى الدنيا من حوله ، ويردد كلام « الاستاذ » وهو مطأطىء الرأس فى خشوع .
وحسبنا أن نتأمل قليلا عنوان الكتاب لندرك أن مؤلفه من هؤلاء المحبين الواعين ، ذلك لان المحب الخاشع ، الذى يقدس كامى ، لا يحاول أبدا أن يكتب « محاولة لدراسة فكره الفلسفى » ، بل لابد أن يكون المرء محتفظا باتزانه وبروحه النقدية لكى يقدم على مثل هذه « المحاولة » مع مفكر يصرح جهرا بانه ليس من أصحاب « الفلسفة » ، ومع أديب يعلن صراحة عداءه للمنطق .
وهكذا تتحدد معالم هذه الدراسة القيمة من غلافها الخارجى ويتضح للقارىء أن الكتاب محاولة للاهتداء الى جزر فكرية يرتكز عليها الذهن وسط هذه الامواج المتلاطمة من الخواطر

اللامنطقية التى تحتشد بها كتابات كامى . ومع ذلك ،فسرعان ما يتضح للقارىء أيضا أن هذه المحاولة ذاتها سلاح ذوحدين، وأنها اذا كانت هى مصدر فضيلة الكتاب ، فانها فى الوقت ذاته مكمن الضعف فيه ، وان لم يكن هذا الضعف راجعا - فى واقع الامر- الى الكتاب ذاته وانما هو صفة ملازمة لاية محاولة لاستخلاص أفكار فلسفية من كتابات هذا النمط من الادباء .

ان المشكلة تظهر منذ اللحظة الاولى للكتاب ، أعنى منذ ذلك الفصل التمهيدى الذى يتناول فيه المؤلف موضوع « المحال » وعلاقته بالمنطق . ولنترك مؤقتا الكلام عن مدى صلاحية لفظ « المحال » لترجمة الكلمة الفرنسية Absurde ونناقش محاولة المؤلف ارجاع المعانى اللامنطقية ، اللامعقولة، التى كانت فى ذهن كامى عندما استخدم هذا اللفظ ، الى تطورات حديثة معينة للمنطق أو للمعرفة البشرية بوجه عام .

فى الصفحات من ٢٥ الى ٢٨ يدلل المؤلف على أنالتطورات الاخيرة فى العلوم الرياضية تبرر القول بوجود نوع ثالث من القيمة ، غير قيمتى الصدق والكذب ، ويورد فى هذا الصدد كلاما طويلا عن نوع من المتتاليات الرياضية ، هى المتتاليات الحرة غير المتناهية . وهى أعداد متوالية دون ترتيب معين ، لا يمكننا اذا لم نعرف منها الا مجموعة قليلة من الاعداد ، أن نحدد بدقة ان كان عدد معين سيظهر فى هذه المتتالية أم لا .

فبالنسبة للاعداد التى لم تحدد بعد فى متتالية حرة «ف» مثل ١، ٦، ٢٨، ٣، ٩، ١١ .. تكون القضية القائلة ان « ف تحتوى على العدد ٤ » ، قضية مستحيلة وخالية من المعنى ، مثلها فى ذلك مثل القضية الاخرى القائلة « ان ف لا تحتوى على العدد ٤ » . والقضية الوحيدة التى يمكن أن تقال فيكون لها معنى هى هذه القضية « المتتالية ف يمكن أن تحتوى على العدد ٤ ويمكن ألا تحتوى عليه » .

ومن هذا يستنتج المؤلف أن تطورات الرياضة تؤدى الى التخلى عن هذا التقسيم المنطقى التقليدى للقضايا الى صادقة وكاذبة ، وتفتح المجال لقيمة لا هى صادقة ولا هى كاذبة . وبذلك يصبح « للمحال » ركيزة فى قوانين الفكر والعلم الحديث .

وقبل أن نناقش مدى صحة الرأى ، نود أن نعلق على طبيعة المثل الذى اختاره المؤلف ، والذى أوردنا نصه الآن . فانا لا أرى أبدا ما يدعو المؤلف الى الاتيان بأمثلة من الرياضة ، ومن علم الارقام ، والاستشهاد بتطورات العلم فى القرن العشرين ، والوصول فى كتاب عالم رياضى هو « أوسكار بيكر » حتى صفحة ٤٥٠ ، من أجل اثبات أن ماهو مجهول يمكن أن يكون أو لا يكون بنفس القوة ، وانه بالتالى يخرج عن المبدأ المنطقى المعروف ، مبدأ « الثالث المرفوع » .

وسأتطوع بتقديم مثال أعتقد انه أبسط كثيرا من أمثلة « أوسكار بيكر » ، الا أنه يؤدى نفس الغرض تماما : فاذا كان لديك صندوق مقفل لا نعلم عن محتوياته سوى أنها مخلفات قديمة ، فهناك دائما احتمال فى أن يكون الصندوق محتويا على حذاء قديم أو غير محتو عليه . وهكذا تكون القضية القائلة « ان الصندوق يحتوى على حذاء قديم » ، والقضية القائلة « ان الصندوق لا يحتوى على حذاء قديم » كلتاهما مستحيلة وخالية من المعنى . والقضية الوحيدة ذات المعنى هى : « الصندوق يمكن أن يحتوى على حذاء قديم ويمكن الا يحتوى عليه » .

وليعذرنى القارىء ان كنت قد اخترت مثلا « سوقيا » ، فان الدلالة الفلسفية للمثال تساوى تماما تلك التى تضمنتها الامثلة المعقدة الواردة فى هذا الفصل . ولما كان كشف الحالة التى تحدثنا عنها أبسط من أن يقتضى الانتظار حتى القرن العشرين ، فاننا لسنا بحاجة الى بذل كل هذا العناء مع المؤلف لكى نثبت أن المجهول يمكن أن يخرج ، من حيث المبدأ ، عن قانون الثالث المرفوع .

اما النتيجة التى استخلصت من هذا كله ، وهى ايجاد نوع من الاساس المنطقى او العلمى لفكرة « المحال Absurde عند كامى ، من خلال التطورات الاخيرة للمنطق وقوانين العلم بوجه عام ، فلست أعتقد أنها نتيجة صحيحة ، ولا ضرورية. ان المؤلف يتساءل (فى ص ٢١) :

« هل يمكن أن تكون هناك قضية لا يجوز عليها الصدق او الكذب ، أو يجوز أن تكون صادقة وكاذبة فى آن واحد ، بحيث يمكن أن نطلق عليها اسم المحال ؟ »

وفى اعتقادى أن هذا التساؤل لا علاقة له بمشكلة « المحال » من قريب ولا من بعيد . ذلك لان «المحال» فى معناه الحقيقى خارج عن مجال المنطق ، ومن هنا كان من العبث محاولة تبريره أو ايجاد مجال له عن طريق المنطق .

●

ان المؤلف يعود فيقول :

« لا يشك اليوم اثنان فى أن هناك فى مجال الفكر العلمى الدقيق ظاهرات تتعدى حدود التصورات التقليدية فىالمنطق الصورى ، والرياضة والفيزياء الكلاسيكية . وظاهرةالمحال هى احدى هذه الظاهرات التى لا تنطبق عليها قوانين المنطق التى صاغها أرسطو ، والتى أدت الى الازمة المعروفة بازمة الثالث المرفوع » .

وهكذا يوحى كلام المؤلف هذا بان فكرة « المحال » ، وان لم تكن تنطبق عليها قوانين منطق أرسطو ، يمكن أن تنطبق عليها قوانين منطق آخر . وهو يربط بينها وبين ظاهرات تنتمى الى مجال العلم الدقيق ، ويقرب بينها وبين أزمةالثالث المرفوع ، أى أن ظاهرة المحال عنده يمكن أن تخضع لنوع من المنطق ، ولكنه منطق أرحب وأوسع من منطق ارسطو .

ولكنى لا أشك لحظة واحدة فى أن معنى « المحال » عند كامى ، وعند غيره من الكتاب ، لا يندرج تحت أى منطق ، حديثا كان أو قديما . وجميع فصول الكتاب الاخرى تؤكد ذلك ، ومبعث الخطأ فى هذه الحالة هو استخدام كلمة Absurde احيانا فى المنطق بمعنى « ما هو محال منطقيا » أى ما يستحيل تصوره . فاذا أمكن أن تكون هذه القيمة الاخيرة فى موقع وسط بين الصدق والكذب ، فانها لا تشترك فى شىء مع تلك المعانى الانتولوجية والتقويمية والاخلاقية التى تستخدم بها كلمة « المحال » عند كامى ، والتى هى خارجة أصلا عن مجال المنطق . ولنلاحظ فى هذا الصدد أمرين على جانب كبير من الاهمية .

أولهما : ان احدا من المناطقة المحدثين ، اصحاب الاتجاهات التجديدية التى ثارت على مبدأ « الثالث المرفوع » ، لم يستخدم لفظ Absurde للدلالة على هذه الحالة الثالثة أو الوسطى « غير المرفوعة » . فاستخدام هذا اللفظ للربط بينه وبين هذا الاتجاه الحديث هو استخدام اعتباطى لايقوم عليه دليل .

والامر الثانى : ان الحالات التى ترد فى المنطق التعبير عن هذه « القيمة الثالثة » بين الصدق والكذب ، هى حالات لم يكتمل علمنا بها الى الحد الذى يسمح لنا بالحكم عليها بانها صادقة أو كاذبة ، فنكتفى فيها بقيمة متوسطة بينهما .
أما « المحال » الانتولوجى فقد يكون علمنا به كاملا ، وقد تكون جميع عناصره ظاهرة امامنا بوضوح تام ، ومع ذلك نعجز عن ايجاد معنى له ، فنطلق عليه هذا الوصف لا عن جهل أو نقص فى العلم ، ولا نتيجة لتساوى امكان وجوده وعدم وجوده ، وانما لاننا لا نجد له معنى فحسب .

ومن الواضح ان الشك قد ساور المؤلف فى امكان هذا التقريب بين مجال « المحال » ومجال المنطق والعلم الحديث . وليس أدل على ذلك من قوله : « ربما دار فى خلد القارىء بعد هذه الملاحظات التى سقناها عن مشكلة المحال فى المنطق الحديث أن فى استطاعتنا أن نبحث عن طبيعة المحال عند كامى ... بطريقة منطقية صورية ، غير اننا سنتبين من الفصل القادم ان الامر على خلاف ذلك تماما ، وأن المحال عند كامى لا يمكن أن يفهم الا بطريقة دياليكتيكية – وجودية» (ص ٣١) .

فان كان الامر كذلك ، فلم يكن هناك داع للمحاولة باسرها أعنى لايجاد أساس من المنطق والعلم (بمعناهما الحديث) لفكرة المحال . وفى رأيى أن الكتاب كان يزداد تماسكا واتساقا لو حذف منه هذا الفصل التمهيدى باكمله .

ولنعد الآن الى استخدام المؤلف للفظ « المحال » للتعبير عن كلمة Absurde فى الفرنسية . لقد أوضح المؤلف فى الصفحات الاولى من الكتاب المعانى المقصودة من هذه الكلمة ، ولكنه لم يبرر لنا اختياره للفظ «المحال» فى العربية تبريرا كافيا ، وان كان قد وعد بذلك (هامش ص١٩) .
ولقد كان المبرر الاول لاستخدام هذا اللفظ ، على مايبدو ، هو التعبير الذى يستخدم فى الفرنسية فى ختام اية حجة منطقية للدلالة على فسادها ce qui est absurde ، وهذا التعبير يطابقه فى العربية قولنا « وهو محال » أو « وهذا ممتنع » . على أن هناك ، الى جانب هذا المعنى ، معانى اخرى عديدة تتضمنها كلمة « المحال » فى العربية ، وتبعد بها كل البعد عن هدف كامى من استخدام هذا اللفظ . فالمحال فى العربية هو ما يستحيل تحققه ، وليس فقط ما يستحيل تصوره ، وعندما نتحدث عن « محالية الوجود الانسانى » فالذى يتبادر الى ذهن القارىء العربى هو استحالة تحقق الوجود الانسانى أو عدم امكانه ، على حين أن المعنى المقصود هو انه ، مع وجوده وتحققه ، يظل بلا معنى ، أو يظل مستعصيا على مقولات العقل . وأنا أدرك مدى صعوبة ترجمة هذا اللفظ الى العربية، والانتقادات التى توجه الى الترجمات الاخرى ، مثل « العبث » ، ولكن لفظ « المحال » يواجه اعتراضات لا تقل عن تلك التى يواجهها أى لفظ آخر ، ويزيد عليها أن القارىء العربى لايستطيع تكوين اية فكرة عن المقصود منه ما لم يكن يعرف اللفظ الفرنسى ويفهمه من قبل .

●

فما هو هذا « المحال » الذى ترتكز عليه فلسفة كامى فى وجهها السلبى ؟

ربما كان أفضل تعبير عن طبيعته هو ذلك الذى ورد فى صفحة ٩٢ من الكتاب ، وهو : « ينشأ المحال فى نهاية المطاف عن وعى بالحد : الحد الذى يصطدم به الانسان فيضطر الى الاحساس بمحدوديته أمام اللامتناهى .. فالانسان يعى وجود هذا الحد حين يدرك من ناحية ما هو بالفعل (غربته فى العالم ، موته الذى لامفر منه ، علاقته الشخصية الفانية بالوجود ، معرفته النسبية الجزئية .. الخ) ومن ناحية اخرى ما ليس عليه ولكن يتمنى ان يكونه او يصل اليه (الوحدة ، المعرفة الكلية ، الف العالم ، الوضوح ... الخ) فالمحال اذن فى جوهره هو الوعى الناصع بحد يفصل بين الانسان كما هو كائن ، وبينه كما يشتهى أن يكون ، أى بين النسبى المحدود ، وبين المطلق الشامل » .

هذا الكلام هو فى رأيى « نبيذ عتيق فى زجاجات جديدة » كما يقول التعبير الشائع . فمنذ أقدم الازمنة ونحن نسمع من اللاهوتيين ، أوصافا عديدة تدور حول نقص الانسان ، وتقارنه بكمال « المطلق الشامل » ، وتؤكد أن شعور الانسان بالنقص معناه انه محدود أمام اللامتناهى . هذه النزعة الى اشعار الانسان بضآلته تؤدى فى معظم الاحيان الى ان يستجيب الانسان لهذا الشعور ، ويفقد ثقته بنفسه وبالعالم المحيط به ، ويظل يردد : انى كائن ناقص ، والعالم بدوره ناقص ، ولابد لى من أن احتمل هذا المصير (كامى) أو اظل أعانى هذا النقص حتى انتقل الى عالم آخر (اللاهوتيون) .

ولكن هذه ليست هى النتيجة الوحيدة المحتملة . فمن الممكن ان يقول الانسان : اننى كائن ناقص ، والعالم بدوره ناقص ، ولكنى أستطيع ان أكمل نقصى ، واسيطر على العالم بالتدريج .

هذه النتيجة الثانية لا تخطر ببال كامى وأمثاله من المفكرين ، وهى لاتؤدى الى الوقوف عند مرحلة « المحال » او حتى الى مواجهة العالم فى شجاعة على الرغم من «محاليته» وانما تؤدى الى السعى الدائب لاستئصال هذه «المحالية» من جذورها .. وهذا السعى ذاته ، حتى لو لم يصل الى هدفه ، كفيل بأن يخلص الانسان من هذا الشعور المتهالك بالنقص .
على انه من المؤكد ان هناك مظهرا واحدا على الاقل من مظاهر النقص التى وردت فى النص السابق ، يستعصى على كل محاولة للسيطرة عليه أو التحكم فيه . ذلك هو الموت « الذى لا مفر منه » .
وبالفعل نجد حقيقة الموت تحتل عند كامى موقعا رئيسيا بين الحقائق التى تدفع الانسان الى الشعور بان العالم محال . وهو يصف الانتحار بانه « المشكلة الرئيسية » ، ويؤكد ان السؤال الفلسفى الرئيسى هو السؤال عن معنى

الحياة وهل تستحق أن نحياها . ولست املك الا الاعراب عن عدم ثقتى بهذه الطريقة فى التفكير ، التى نجد لها امثلة كثيرة ، لا عند كامى وحده ، بل عند طوائف عديدة من المفكرين فى العصر الحاضر . فانا أعتقد ان السؤال عن معنى الحياة مستحيل عقليا ، لان الحياة هى التى تتساءل فينا عن معناها ، ولان من يوجه الى نفسه هذا السؤال يمارس الحياة وهو يسأله ، ومن خلال الحياة ذاتها سيقرر ان كانت الحياة تستحق أو لا تستحق أن تعاش .

ولما كانت الحياة ذاتها هى التى تتحكم فى اجابتنا على هذا السؤال ، فمن المؤكد أننا لا نستطيع أن نصل الى قيمتها العميقة ونحن منغمسون فيها . فالياس والعدم والفراغ والسأم ، كل هذه معان داخلة فى نطاق الحياة . بل ان تصورنا للموت نفسه هو تصور يتم من داخل الحياة ومن خلالها . والانتحار ذاته موقف تمليه الحياة ، وهو – بقدر ما نفكر فيه ونشرع فى الاقدام عليه – حلقة فى سلسلة الحياة . اما اذا أتيحت للمنتحر فرصة الاقتراب من المواجهة الحقيقية للموت ، كما فى حالة المنتحر غرقا أو حرقا ، فانه فى كل الاحيان تقريبا يعدل عن رأيه فى اللحظة الاخيرة ويتشبث بالحياة ، وتكون « الاستغاثة » رمزا لهذا التغير فى موقفه ، مهما كانت قوة الاسباب التى دعته الى الانتحار .

فاذا كانت الحياة ذاتها هى التى تملى علينا هذه المواقف، فاننا لا يمكن ان نكون امناء مع أنفسنا اذا حاولنا أن نحدد، من خلال حياتنا ، ما اذا كانت الحياة تستحق أن تعاش . قد نصدر مثل هذا الحكم بطريقة ادبية أو شاعرية أو تقريبية ولكننا لا نستطيع « منطقيا » أن نوجه الى أنفسنا هذا السؤال .

ومن جهة أخرى ، فان اتخاذ حقيقة الموت دليلا على خلو الحياة من المعنى هو فى رأيى سلاح ذو حدين . فمن الجائز جدا أن يكون الموت هو الذى يضفى على الحياة ما لها من معنى ، وهو الذى يجعل الحياة فى أعيننا تستحق أن تعاش . ولكى يتضح المعنى الذى أشير اليه ، فلنتصور ان الموت غير قائم ، أعنى لنتصور حياة الانسان بلا موت .. فاية حياة تكون هذه ؟ ان الاحجار والجبال والمحيطات خالدة، أو شبه خالدة ، ولكنها فى الوقت ذاته جامدة هامدة . ولو كان الانسان يشبهها فى خلودها لكان مثلها فى جمودها وهمودها. انه سيظل دائما هناك ، وحوله نفس الاشخاص ، ونفس الطبيعة ، الى الابد ، فهل تسمى هذه حياة ؟ لقد اعتدنا ان ننظر الى « الفناء » على أنه صفة مذمومة ، والعلامة الكبرى لنقص الانسان . ولو تعمقنا الامر قليلا لقلنا ان الفناء دليل كمال الانسان ، ومظهر تجدده وتطوره و « حيويته » . ولست أدرى فيم كان كل هذا الحرص على « الخلود » ، وهذا الحظ من شأن كل كائن يفتقر اليه ، والتكريم لكل كائن يتصف به : فالحياة الخالدة تناقض فى الالفاظ ، لان الحياة لاتصبح حياة الا لان فى مقابلها موتا ، أما حين تستمر الى ما لا نهاية فانها لاتستحق عندئذ اسم الحياة ، وانما يجوز أن تسمى وجودا جامدا فحسب . وبالاختصار ، فان الانسان لم يرتفع الى هذه المكانة فى الكون ألا لانه ارقى الكائنات « الفانية » ، أعنى التى يسرى عليها الموت ، أعنى التى تعرف « الحياة » بمعناها الصحيح .

●

مثل هذه الاحكام تنطبق – كما قلت من قبل – على تفكير كامى ذاته ، أكثر مما تنطبق على كتاب الدكتور عبد الغفار مكاوى عنه . والواقع أن الكتاب ذاته ، من حيث مستوى العمق والاخلاص فى الدراسة ، من الكتب الفلسفية القليلة التى استمتعت بقراءتها وأعجبت بما بذل فيها من مجهود . ولكن اخلاص المؤلف لكامى قد ادى به فى بعض الاحيان الى عدم مناقشة مسائل كانت تستحق ، فى رأيى ، شيئا من التدبر والتفكير .

وأنا أعلم حق العلم أن كامى لم يعرض آراءه لكى تكون موضوعا لمناقشة فلسفية ، ولكن المؤلف قدم الينا « محاولة لدراسة فكره الفلسفى » . ومثل هذه المحاولة تقتضى أن يناقش المرء بطريقة فلسفية آراء كامى ، حتى تلك التى لم يعرضها بطريقة فلسفية .

ولاضرب لذلك مثلين : أولهما يتعلق بمشكلة الفن . فصحيح أن كامى لم يضع فلسفة للفن ، ولكنه فى واقع الامر لم يقصد أن يضع فلسفة لاى شىء ، وانما استخلص منه الكتاب آراءه فى كل المشكلات دون أن يعرضها هو بطريقة فلسفية . وكما استخلص المؤلف فى هذه الحالة آراء كامى فى مشكلات عديدة من بين سطور كتاباته ، فقد كان من الواجب فى رأيى أن يكرس لفلسفة الفن حيزا أكبر من تلك الصفحات القليلة التى عرض فيها لهذا الموضوع .

وخلال هذه الصفحات القليلة ، نجده يصدر رأيا خطيرا مثل :

« فالعمل الفنى فى رأى كامى هو المحال الخالص ، أعنى أن المحال يجد تعبيره النموذجى فى عملية الخلق .. ذلك أن العمل الفنى يلعب دورا حاسما فى الاحتفاظ بالوعى العنيد الباهر فى وجه محالية العالم ، بل انه خير وسيلة للابقاءعلى على هذا الوعى » (ص ٧٢) .

وفى اعتقادى أنه اذا كان الفن يساعد على الاحتفاظ بالوعى العنيد الباهر فى وجه المحال ، فلا يمكن فى هذه الحالة أن يكون هو « المحال الخالص » . ذلك لان ما يحفظ لك وعيك باهرا فى وجه أى شىء ، هو نقيض ذلك الشىء ، وليس هو الشىء نفسه ، فالامر الذى ساعد الشعب الجزائرى مثلا ، على الاحتفاظ بوعيه الباهر فى وجه الاستعمار ، ليس هو الاستعمار ذاته ، بل نقيضه ، أعنى ارادة الاستقلال .

اما المثل الآخر فيتعلق بمشكلة المعرفة . ففى احدى صفحات الكتاب نقرأ العبارة الآتية :

« ولما كانت المعرفة على اختلاف صورها مستحيلة عند كامى فسوف نلجا الى منهج التحليل ، نحمى بواسطته الصورالتى يظهر بها الشعور بالمحال ونصف عالمها ونتعرف على وجوه » (ص ٣٥) .

هذه السطور تحمل قضية خطيرة غاية الخطورة من وجهة النظر الفلسفية ، وهى أن « المعرفة على اختلاف صورها مستحيلة عند كامى » فكيف تقرر بمثل هذه البساطة ، دون محاولة لتحليلها أو التعليق عليها ، لا سيما وأن الهدف هو « محاولة دراسة فكره الفلسفى » ؟

ان من بديهيات الفكر الفلسفى أن كل مفكر يزعم استحالة المعرفة يناقض نفسه ، لانه يؤكد وجود نوع من المعرفة فى نفس عباراته التى يعبر بها عن هذا الزعم . وفضلا عن ذلك، فان منهج التحليل والوصف ، الذى يلجأ اليه المؤلف ، جزء من المعرفة أو وسيلة من وسائلها ، ولا يمكن أن يكون بديلا عنها . فكيف استطاع هذا الحكم الخطير أن يمر ببساطة دون نقد أو تدقيق ؟

وعلى أية حال ففى الكتاب عرض لنظرية خاصة فى المعرفة عند كامى ، تحت عنوان « حقائق الجسد » ، فيها تكون المعرفة الوحيدة المعترف بها لديه هى معرفة الجسد وماالمسه واشعر به حولى مباشرة من العالم . وعلى الرغم من تهافت هذه النظرية من الوجهة الفلسفية ، فانها تدل ، على أية حال ، على أن كامى لم يكن ممن يقولون «باستحالة المعرفة على اختلاف صورها» . أما أن هذه النظرية متهافتة فلسفيا ، فهذا ما لا يحتاج الى الكثير من التفكير : اذ أن جسدى لايشعر بالتاريخ ، لانه ليس حاضرا ، ولا يحس بحرب فيتنام، لانها فى مكان بعيد ، وعلى ذلك فاذا طبقنا المبدأ القائل « ان ما المسه وما أحس بمقاومته هو وحده الذى أفهمه » (ص ٦٣) كان معنى ذلك أن التاريخ وحرب فيتنام لا وجود لهما . وبالفعل يكاد المؤلف يصرح بذلك حين يقول على نحو قاطع : « ان كامى يرفض كل حقيقة موضوعية » (ص٦٥) وحين يقول أيضا : « يؤكد كامى تاكيدا اوليا سابقا على كل مناقشة او استنتاج أن من المستحيل على الانسان أن يصل الى أية معرفة حقيقية » (ص ٦٦) .

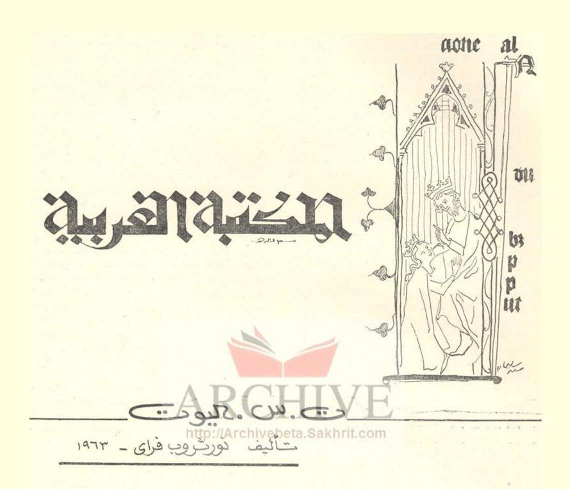
●

والآن ، فلست أشك لحظة واحدة فى أن هذا النوع الذى اقدمه من النقد يستفز كل متعاطف مع كامى ، لانه ينطوى على تطبيق لمقولات العقل على نوع من الفكر كان فى أساسه معاديا لهذه المقولات . وأنا أول من يعترف بهذا الخطأ ، ولكننى اضطررت اليه لاننى ازاء محاولة لعرض تفكير كامى عرضا فلسفيا ، ولاننى أريد أن أثبت استحالة المضى طويلا فى مثل هذه المحاولة .

لذلك فاننى لا أتردد لحظة واحدة فى الاعتراف بأن فى هذا النوع من النقد ظلما لكامى . ولكنى أعلن فى الوقت ذاته أن القول بوجود فلسفة لكامى ينطوى أيضا على ظلم مماثل له .

فالمفكر الذى يقال عن تفكيره انه « لا يسعى الى الحلول والتفسيرات ، بل الى الوصف والتجربة الحية . ان الواقع يعاش ويوصف ويستنفد امكانياته عن طريق المحال ، ولكنه لا يعلل أبدا ولا يفسر . انه فى نظر كامى واقع حى مجرب، قبل أن يكون معطى عقليا يتطلب الفهم والتحليل » (ص٨٣) . اقو ل:ان المفكر الذى توصف كتاباته على هذا النحو ينبغى الا تعرض آراؤه باعتبارها فلسفة ، وانما يكفى أن تجرب كلماته وتمارس فحسب. فكل مايمكن عمله ازاء مثل هذه الشخصيات ، هو أن يحيا المرء نفس المشاعر التى تعبر كتاباتها عنها . ولما كان هذا مستحيلا بالنسبة الى من لا يجرب فى نفسه هذه المشاعر ، فان هذا يعنى أن أمثال كامى من الكتاب لايكتبون للناس أجمعين ، وانما يكتبون لامثالهم فحسب ، أعنى لمن لا يجدون للكون معنى ، وانما يرونه عدما وفراغا ، وينظرون الى مشكلة الانتحار على انها هى المشكلة الرئيسية ، ويواجهون الحياة على الرغم من هذا كله ، ويقبلون عليها رغم شعورهم بعدم جدواها . هذا نمط من الناس ، يقابله دون شك نمط آخر لا يركز تفكيره فى هذا النوع من الخواطر ، واذا طافت بذهنه فانها تثير فيه استجابة مخالفة تماما ، هى العمل على اضفاء معنى على العالم بالجهد والنضال . وليس النمط الذى يكتب له كامى بحاجة إلى تبرير فلسفى لهذا النوع من التفكير لانه يعيشه ويتعاطف معه بطبيعته . أما النمط غير المتعاطف ، الذى لا يعيش هذا النوع من التجارب ، فانه يرى هذا الفكر مضادا بطبيعته للفلسفة . واذن فمحاولة عرض فلسفة لهذا النوع من المفكرين لا تفيد المتعاطفين معه ولا المتنافرين عنه ، وكل ما ينبغى عمله ازاء مفكر مثل كامى هو أن يسأل المرء نفسه : هل انا من ذلك النمط الذى ينتمى اليه او لا ؟ فان كنت منه ، فسوف اقبل عليه بعاطفتى لا بعقلى ، وان لم أكن ، فلا جدوى من تقديم المبررات لتفكير مضاد بطبيعته لكل تبرير .

ولقد أكدت فى بداية هذا المقال أننى لست من المتعاطفين مع كامى ، ومن هنا فقد اقتصر تعليقى على زاوية واحدة ، وما زالت هناك زوايا أخرى عديدة يستطيع أن يكشفها المتعاطفون . والامر الذى أستطيع أن أؤكده هو أن الدكتور عبد الغفار مكاوى قد عرض تفكير كامى عرضا مخلصا دقيقا، وبلغ فى مناقشاته مستوى من العمق يقف على قدم المساواة مع أية دراسة أوربية لهذا المفكر . ولابد أن القارىء قد ادرك سبب الموقف الخلافى الذى اتخذته من كتابه القيم هذا : وهو سبب يتعلق بانتماء المفكر الذى يتناوله الكتاب الى نمط معين ، وبالتالى ينبغى ألا ينقص من قدر هذا الكتاب فى شىء .



ت.س. اليوت

تأليف نورثروب فراي - ١٩٦٣

« حين يفرض الفن على الواقع نظاما منهجيا قابلا للتصديق ، ومن ثم يستثير نوعا من الاحساس بالنظام فى هذا الواقع ، فان وظيفته النهائيه هى أن يصل بنا الى حالة من الصفاء وسكينة النفس والوفاق ، يتركنا على أثرها - كما ترك فيرجيل دانتى - لنستحث الخطى صوب بقاع لا نفع لنا بعدها فى ذلك الدليل » .

ت.س. اليوت فى « عن الشعر والشعراء »

يرتبط اسم ت.س. اليوت بالنقد الادبى الحديث ارتباطا لا سبيل الى فصمه . فقد ترك علاماته المميزة على معظم مجالات الخلق الادبى ، بحيث يصعب على الدارس لاى عمل ادبى أن يعالجه معالجة نقدية دون أن يكون لنظريات اليوت أثر كبير فى تشكيل افكاره . وقد ساهم اليوت بقلمه وفكره فى أكثر من مجال ، فكان شاعرا وكاتبا مسرحيا وناقدا أدبيا ، كما ساهم بنصيب كبير فى توضيح علاقة الادب والفن بالحضارة والمجتمع ، وبالتراث الثقافى للانسانية . وقد كانت كتابات اليوت مثارا لخلافات شديدة ، كما هوجم كثيرا على أساس أدبى نقدى فى بعض الاحيان ، وعلى أساس اجتماعى سياسى فى كثير من الاحيان . ولعل عبارته المشهورة التى وصف نفسه فيها بانه « كلاسيكى فى الادب ، ملكى فى السياسة ، كاثوليكى العقيدة » هى أحد الادلة التى يستند اليها خصومه فى محاولتهم النيل

منه . غير أن التقييم الموضوعي لاليوت يفرض على كل باحث منصف أن يقر بعظمته ونفاذ بصيرته ، واعتباره علامة هامة من علامات الطريق الادبي لهذا القرن العشرين . ولعل الاستاذ نورثروب فراى عميد كلية فيكتوريا بجامعة تورنتو ، ومؤلف هذا الكتاب ، قد أصاب حين قال ان الدراية الكاملة باعمال اليوت هى شرط ضرورى لكل شخص مهتم بالادب المعاصر ، وان قراءتها أمر واجب بغض النظر عما اذا كان القارىء معجبا باليوت أو ناقما عليه .

يضم الكتاب اربعة فصول تسبقها مقدمة . أما المقدمة فيعرض فيها المؤلف بايجاز لحياة اليوت مبينا المراحل الادبية التى اجتازها والاعمال التى نشرها ، بينما يخصص الفصول الاربعة للحديث عن اليوت كاديب وناقد وشاعر وكاتب درامى . ويهتم الكتاب فى الاساس بابراز الحقائق العامة الضرورية لفهم اعمال الكاتب ، وتبيان رؤياه الفنية ونظرياته النقدية وآرائه الاجتماعية .

ولد توماس ستيرنز اليوت فى السادس والعشرين من سبتمبر عام ١٨٨٨ ، وكان مولده فى مدينة سانت لويس بولاية ميسورى بالولايات المتحدة الامريكية . ولقد التحق بجامعة هارفارد فى عام ١٩٠٦ ، وابدى اهتماما كبيرا بدراسة الفلسفة ، ولم يبد عليه أية علامة على نبوغ مبكر فى قرض الشعر . وجرفه تيار الاعجاب العميق بالفلسفة الشرقية الذى كان يستحوذ على الدراسات الجامعية فى هارفارد فى ذلك الوقت ، ولكنه توقف عن الانسياق فى هذا التيار لانه خشى – كما قال فيما بعد – أن يفقد احساسه بالمساهمة فى التراث الغربى . ولم يظهر اليوت فى ذلك الوقت اهتماما يذكر بعلم النفس أو الفلسفة البراجماتية رغم أن وليم جيمز كان يعتبر من الاسماء اللامعة فى هارفارد آنذاك . وجدير بالذكر أن اليوت كان يحضر لشهادة الدكتوراه (التى ووفق عليها وان لم تقدم للمناقشة) بدراسة عن ف. هـ. برادلى الذى كان يعرف بعدائه الشديد للبراجماتية .

وسافر اليوت الى المانيا فى عام ١٩١٤ ، ولم يعد الى امريكا الا بعد ثمانية عشر عاما . وفى هذه الفترة من حياته قرأ للشعراء الفرنسيين الرمزيين وفى مقدمتهم لافورج وبودلير، وتعلم منهم كيفية استخدام لغة الشعر فى تصوير الحياة المعاصرة . كذلك قرأ عن هذه المجموعة من الشعراء فى دراسة آرثر سيمونز « الحركة الرمزية فى الادب » ، مما ساعد على تعميق احساسه باهمية التعبير غير المباشر ، وهو احدى الركائز الاساسية فى نظريته النقدية التى تبلورت فيما بعد .

وفى عام ١٩١٥ ظهرت أولى قصائد اليوت « اغنية ج. الفريد بروفروك العاطفية » فى مجلة « الشعر » ، وهى مجلة كانت تصدر فى شيكاجو وتعتبر متنفسا للشعر الامريكى الجديد . وفى نفس العام تزوج واستقر فى انجلترا ، وتعرف على عزرا باوند ، وجيمز جويس . وكانت اولى كتاباته النثرية مقالة عن باوند نشرت بغير امضاء فى امريكا عام ١٩١٧ . كذلك ظهر فى نفس العام كتابه الاول « بروفروك وملاحظات أخرى » موضحا أثر لافورج فيما يختص بالرموز المشتقة من القمر ، وباستخدام الديالوج الساخر . وفى عام ١٩٢٠ ظهرت « قصائد » ، وبها اكتمل شكل الشعر المبكر الذى كتبه اليوت .

وفى نفس العام ظهرت أيضا مجموعة من المقالات تحت اسم « الغابة المقدسة » متضمنة مقالة « التراث وموهبة الفرد » التى حددت نظرية (الانسلاخ عن الذات) Impersonali y فى أثناء عملية النظم الشعرية ذاتها . وتبع ذلك مجموعة من المقالات عن مارفل ودرايدن والشعراء الميتافيزيقيين نشرت تحت اسم « فى تكريم جون درايدن » عام ١٩٢٤ . وكان اليوت قد بدا فى اصدار نشرته الدورية « المعيار » فى عام ١٩٢٢ وظل يشرف عليها حتى عام ١٩٣٩ ساعيا لان تكون منبرا يوفر جوا صالحا لظهور الاتجاهات الجديدة فى الادب والنقد ، ولتهيئة الظروف التى تجعل من الادب الانجليزى جزءا لا يتجزأ من التراث الاوروبى الجمعى .

وفى أول أعداد « المعيار » ظهرت « الارض الخراب » ، ويقال انها كانت تربو فى شكلها الاصلى على ثمانمائة بيت ، غير أنها ظهرت بشكلها الحالى بمعاونة عزرا باوند الذى أعدها للنشر واختصر منها الكثير . وبظهور « الرجال الجوف » فى عام ١٩٢٥ أصبح اليوت المتحدث باسم اتجاه ما بعد الحرب ، ذلك الاتجاه الذى وجد فى صور الارض الخراب « بديلا موضوعيا » لمحاولات تحرير نفسه من اوهام ما قبل الحرب ومثاليات الجيل الذى خاضها .

وبعد أن تجنس اليوت بالجنسية البريطانية ، انضم فى عام ١٩٢٧ الى الجناح الكاثوليكى فى كنيسة انجلترا ، وتحول من شاعر ساخر الى شاعر دينى لا يجد غضاضة فى الكتابة لاغراض دينية يكون من شانها اعلاء صوت الكنيسة والتمكين للعقيدة . وقد كانت تمثيليته الاولى « الصخرة » ، التى كتبها عام ١٩٣٤ مساهمة من جانبه فى حملة تستهدف بناء المزيد من الكنائس .

وكان اليوت قد عاد الى الولايات المتحدة الامريكية فى عام ١٩٢٨ كاستاذ لمادة الشعر فى جامعة هارفارد ، والقى فى هذه الجامعة المحاضرات التى جمعت فيما بعد تحت اسم « نفع الشعر ونفع النقد » وتبع هذا سلسلة أخرى من المحاضرات فى جامعة فيرجينيا عام ١٩٣٣ ، نشرت تحت عنوان « سعيا وراء الهة غريبة » . وبعنوان جانبى (المدخل الى الهرطقة الحديثة) . واتسمت كتابات اليوت النقدية فى الاربعينات بما سماه « النضال ضد الليبرالية » ، وتبلورت آراؤه الاجتماعية فى مقالتين هامتين هما « فكرة المجتمع المسيحى » التى نشرها عام ١٩٤٠ ، و « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » التى ظهرت عام ١٩٤٨ .

كذلك كتب اليوت فى هذا الوقت « أربع رباعيات » التى تعتبر تلخيصا وتجسيدا لكل طاقات شعره غير الدرامى . وقد نشرت الرباعية الاولى « نورتون المحترقة » عام ١٩٣٤ كما نشرت الاخيرة « جيدنج الصغيرة » بينما كانت قنابل النازى تدك مدينة لندن . كذلك زاد اهتمام اليوت بكتابة المسرحية بعد محاولاته الدرامية الاولى فى « سوينى فى عنائه » (١٩٢٧) و « الصخرة » ، فكتب « جريمة قتل فى الكاتدرائية » فى عام ١٩٣٥ ، و « لم شمل العائلة » فى عام ١٩٣٩ ، وهى التى انتقل فيها معرض الاحداث الى بيت ريفى تلعب فيه ربات الانتقام عند اسخيلوس (أو الفيوريات) دورا يصعب تنفيذه على المسرح ، على حد قول اليوت نفسه .

وعاش اليوت بعد الحرب فى انجلترا وان اخذ يتردد على امريكا فى زيارات ذات طابع أكاديمى ، وكتب ملهاته المفجعة « حفل الكوكتيل » فى عام ١٩٤٩ ، وهى من انجح تمثيلياته من الناحية التجارية . وتلا ذلك ملهاتان اخريان هما « الكاتب موضع الثقة » التى نشرت فى عام ١٩٥٣ ، و « السياسى الكبير » فى عام١٩٥٨ ، بيد انهما لم تبلغا الشعبية التىحققتها « حفلات الكوكتيل » وفى عام ١٩٥٦ ظهرت لاليوت مجموعة من المقالات اغلبها محاضرات القيت فى مناسبات خاصة وجمعت تحت عنوان « عن الشعر والشعراء » وفى عام ١٩٤٨ نال اليوت وسام الاستحقاق وجائزة نوبل للادب .

●

فى الفصل الاول من الكتاب يبسط المؤلف أفكار اليوت الاساسية فى مجال النقد الاجتماعى . ويعتبر احساس اليوت العميق بأهمية التراث الثقافى الاوروبى وترابطه نقطة البدء فى تفكيره كله . لقد أحس بجذوره تضرب بعيدا فى الارضية الثقافية للمجتمع الغربى ، واتخذ موضع المهاجم « لتفكك العالم المسيحىوانهيار الاعتقاد المشترك والثقافةالمشتركة »(١). والواقع أن النقد الاجتماعى لاليوت والكثير من نقده الادبى انما ينحصر فى هذا النطاق الفكرى الذى يعلق أهمية كبرى على التماسك الاجتماعى . فاليوت يعارض النظريات التى تستثير سلطة التقدم والتطور ، وهو يحتقر الكتاب الذين يحاولون اشاعة الافكار التقدمية مثل هـ.ج.ويلز . « فالتفكك » الذى اصاب اوروبا قد حدث فى رأى اليوت بعد دانتى ، كما ان « تضاؤل » مظاهر الثقافة فى انجلترا قد حل بعد حكم الملكة آن . كذلك فان القرن التاسع عشر يعتبر فى رأيه عصر « انحطاط » مستمر ، كما أن دلائل « الانهيار » فى كافة مجالات النشاط الانسانى انما تتبدى فى السنين الخمسين الاخيرة من ذلك القرن .

ويربط المؤلف هذه الافكار الاساسية بنشأة اليوت وتربيته البيئية . فقد انحدر اليوت من عائلة كبيرة عريقة فى نيوانجلند ساهمت الى حد كبير فى الحياة السياسية والادبية فى أمريكا ، وعكست الكثير من الاهتمامات الارستقراطية غير المعترف بها اهتمامات بالتراث والنسب . فاليوت يشعر ان المجتمع الطبيعى للانسان ليس خاليا من الطبقات ، ولكنه مجتمع « يلزم على الارستقراطية فيه أن تمارس دورا متميزا وضروريا » (٢) . ومن هنا يؤكد اليوت ضرورة الوحدة العنصرية المتجانسة فى اطار الارض الواحدة ، كأساس لا بد منه لتقدم الحضارة ورفاهية المجتمع . وفى شعر اليوت الكثير من الاشارات الى هذه الفكرة الجوهرية . فامتزاج العناصر والاحساس بانقطاع النسب انما يرمز الى تفكك الحضارة ، ففى « جيرونشن » وغيرها مثلا ، تجسد شخصية اليهودى فكرة ذبول العاصمة الحديثة لانقطاع جذورها . وخلف هذه الفكرة يكمن رأى اليوت القائل بان « رباط الدم » والارتباط بالارض ، هما من سمات « الانسجام مع الطبيعة » الامر الذى « يستعصى على الفهم الذى لونته النزعة الصناعية » (٣). ويشتق اليوت مثله الاعلى من حضارة العصور الوسيطة المتجانسة ، ومن ثم يوجه تحديه الى العصر الحديث الذى يتصف فى رأيه بعلامات الانهيار .

وينظر اليوت الى الانسان بوصفة جزءا لا يتجزأ من مجتمعه . فالانسان لا « يكون » أصلا الا فى اطار المجتمع الذى سبقه الى الوجود . ولا يستطيع اى انسان ان يدعى أنه بلا زمان أو مكان ، فنطاقه الاجتماعى لا يمكن فصله عن ذاتيته الاصيلة . ويطلق اليوت على هذا الاطار الاجتماعى الذى يتواجد فيه الفرد اسم الثقافة أو التراث . فالثقافة تعنى عند اليوت « هذا الذى يجعل الحياة خليقة بالعيش » (٤) ، وهى بمثابة الحياة الكلية للانسان ، التى تتضمن الفن والتعليم الى جانب المأكل والمشرب والرياضة ايضا . ويقول اليوت فى هذا الصدد :

« ان ما أعنيه بالتراث هو كل ما يتضمن أنواع النشاط والعادات والعرف التى تواضع الناس عليها .. والتى تمثل رباط الدم بين (نفس الناس الذين يعيشون فى نفس المكان) » (٥) .

وترتبط الثقافة الانسانية فى رأى اليوت بحقيقةروحيةهى العقيدة الدينية التى تعتبر أسمى من الثقافة مقاما ، والتى ترتبط بالثقافة بنفس العلاقة التى تقترن بها المسيحية بفكرة التجسد . ويؤكد اليوت هذه الحقيقة عندما يتحدث عن الثقافة مجازا بوصفها « تجسيدا » للدين ، أو الشكل الانسانى للحقيقة الكاملة . فالشخصية الحقة اذن عند اليوت هى انسان محدد المعالم يعيش فى اطار مؤسسات اجتماعية محددة ، لتكن الامة أو الكنيسة او التربية الثقافية أو الطبقة الاجتماعية . « فالانا » او الشخصية الطبيعية هى نوع من التجريد ، هى نتاج فرعى للشخصية الحقة ، وهى معادية للثقافة والتراث. فالانسان الطبيعى او « الانا » عند اليوت (بعكس ايمرسون) هو بمثابة الظل او الانعكاس للاطار الاجتماعى .

ويتفرع عن هذه النقطة الهامة رأى اليوت فى الديمقراطية التى تقوم على أساس اعجاب الانسان الطبيعى بنفسه ، ومحاولته المستميتة اشباع حاجاته الغريزية . ويرى اليوت ان المجتمعات التى تستهدف توفير هذه الحاجات الغريزية لافرادها بوصفها أغراضا اجتماعية أصيلة ، هى مجتمعات شمولية . ومن ثم فالشيوعية والفاشية كلاهما نتاج لاتجاهات قوية فى داخل الديمقراطية ذاتها .

ويخلص اليوت من هذه الافكار الى ضرورة قبول فكرة التراث قبولا واعيا . « فالمهم هو أن يكون هناك بنيان للمجتمع تتدرج فيه المستويات الثقافية من قمته الى قاعدته .. ولا يحق لنا أن نعتبر المستويات العليا أكثر ثقافة مما يتلوها ، وانما يجب أن ننظر اليها باعتبارها تمثل ثقافة اكثر وعيا ، وتخصصا اعظم فى مجال الثقافة » (٦) .ومن هنا تنشأ فكرة « الصفوة » المثقفة المرتبطة بالوعى عند اليوت ، تلك الصفوة التى تضم الشعراء والنقاد الذين تقع عليهم مهمة تفسير المجتمع للعامة من الناس .

---

(١) « عن الشعر والشعراء » ص ٦١ .
(٢) « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » ص ٤٨ .
(٣) « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » ص ٢٧ .
(٤) « عن الشعر والشعراء » ص ٢٥٠ .
(٥) « سعيا وراء آلهة غريبة » ص ١٨ .
(٦) « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » ص ٤٨

وترتبط بهذا الجانب الاجتماعى من كتابات اليوت آراؤه النقدية التى اتخذت طابع المســاجلة والهجوم على الاجيال اللاحقة للحركة الرومانسية التى رأت أن الاصالة فى الشعر هى مظهر للحرية الفردية فى الحياة . فاليـوت يعارض مفهـوم « الذاتية » الرومانسى فى مقالته المشهورة « التراث وموهبـة الفرد » ويقول أن عملية الخلق الشعرى هى عملية « لا ذاتية » بل هى « هروب » من الذات . فعقل الفنان هو بمثابة العامل المساعد الذى يصاحب العملية الكيميائية دون أن يحدثهــا أو يتاثر بها . أما الرومانسية فتنبع من « الانا » وتعود اليها. ومن هنا رمى اليوت بثقله كله فى جانب المذهب الكلاسيكى ورفع من شأن دانتى ودرايدن ، بينما تناول شكسبير وميلتون بالنقد المرير .

وفى الفصل الثانى من الكتاب يتعرض المؤلف لنظريات اليوت النقدية فى مجالى الشعر والمسرح . فالدافع الى الكتابة عنـد اليوت انما ينشأ عن خبرة أدبية سابقة كما يجـب أن يكون مشروطا بالمواضعات الشعرية المرسـومة . وهنا يؤكد اليوت ضرورة كون العمل الادبى حلقة فى سلسلة التراث الذى بدأه هوميروس ، والا لفشل الكاتب فى ايصال مايقوله الى الناس. ولا يستبعد اليوت فكرة محــاكاة الاعمال السابقة والاقتباس منها ، بل على العكس يعتبر هذه المحاكاة مرحـلة ضرورية فى حياة الكاتب تثرى عمله وتربطه بعمل غيره من الكتاب .

واذا كانت مسالة الاقتباس والمحاكاة هى مسالة شعورية ، أو ارادية بمعنى أصح ، فان عملية الخلق الاساسية عند اليوت هى مسالة لا يدخل فيها الاختيار او على اقل تقدير لا تعتمد على ارادة الفنان . فالشاعر لا تكون لديه أدنى فكرة عما يود أن يقول ، الى أن يعثر على الكلمات الملائمة لقصيدته ، « فعندما تجد الكلمات المناسبة ، فان « الشىء » الذى يتعين ايجاد الكلمات من أجله انما يختفى من الوجود ، لتحل محله قصيدة من الشعر » (٧)

ففى مبدأ الامر تمتلىء ذاكرة الشاعر وتفيض أحاسيســه بعديد من التجارب الفكرية والحسية والمعيشية وغيـرها ، تختلط ببعضها بعضا وتصير مادة هلامية . فاذا سعت هـذه المادة الهلامية ـ ابان صعودها وهبوطها فى أعماق حس الشاعر ـ الى أن تتجسد فى تعبير كلامى ، فان الشاعر يتهيأ لاستقبال ما يصعد منها الى سطح احساسه ، دون أن يتدخل اراديا فى تفضيل هذا أو ذاك ، ويبـذل جهده فى محاولة تحقيق هذا الشـكل الكلامى للمـادة الفوارة فى داخله . ويطلق اليـوت على هذا الشىء الهلامى اسم « الانفعال » emotion عندما يظهـر جليـا متميزا على سـطح احساس الشاعر ، ملحـا فى طلب التعبير عن نفسه فى شـكل فنى . وهنا يتعين على الشاعر أن يبحث عن معادل مساو فى القدر مكافىء فى درجـة الحدة لهذا الانفعال الذى تحددت معالمه فى بصيرة الشـاعر أما قدرة الشاعر على إيجاد هذا المعادل وقدرة القارىء على الاستجابة اليه فيسميها اليوت « الحساسية » sensibility فاذا عثر الشاعر آخر الامر على افضل الكلمات المعادلة لهذا الانفعال ، فان الصور والافكار التى تعتبر هذه الكلمات بمثابة الوسيط الشفاف الذى ينقلها الى المتلقى فى أوضح حالاتها ، هى التى يسميها اليوت « المعادل الموضوعى » لذاك الانفعال الاصلى . فهذا المعادل هو الذى يستطيع ايصال الانفعال الى القارىء ، وهو الدليل على أن حساسية الشاعر قد بلغت حدا كبيرا من الوضوح .

ويفرق اليوت بين « النظم » verse والشعر poetry ويوضح علاقة كل منهما بالدراما . فالنظم فى رأيه هو نوع من الكلام الموزون الذى اعد خصيصا لمواجهة جمهـور النظارة مباشرة ، والذى يتحدد مستوى التعبير فيه بطبيعة هذا الجمهور. والنظم يقع فى بحر محدد المعالم ذى تفعيلات محددة العدد ، لا يسمح بالمفاجأة أو الشـطط فى البنيان العروضى ، وهذه الخاصية تعطيه طابع الاستمرار والترسل فى ايقاع منتظم . أما الشعر فيقوم فى الاساس على عدم الترسل من الوجهـة الايقاعية ، وعدم الانسياب فى حركة واحدة منتظمة . إنه يعمد الى مفاجأة احساس القارىء وحـث ذهنه على التفكير فى متطلبات هذا التغيير فى الايقاع من الوجهة الموضوعية . ومن ثم فان البنيان الشكلى الشعرى فى الدراما ، ذلك الذى يختص بالهيكل العام هو ما يمكن أن نسميه نظما ، أما النسيج الذى يوحى بظلال المعانى والذى يعبـر عن التفاوت والتراوح بين الحدة والتراخى فيتشكل أساسا من الشعر .

ويختص الفصل الثالث من الكتاب بدراسة الرؤيا الشعرية عند اليوت ، وعلى الاخص فى الفترة المبكرة من انتاجه الادبى عندما كان شعره ساخرا فى أساسه . ويقول المؤلف ان قصـائد اليوت فى تلك الفترة انما تمثل عالما لا تتردد فيه الضحـكات ولا يبين فيه للحب أو للاطفال أثر . وقبل أن يبدأ المؤلف فى دراسة شعر اليوت فى هذه المرحلة ، يومىء الى حقيقة هامـة وهى ضرورة اعتبار انتاج الشاعر الخـلاق كله وحدة واحدة متكاملة تنبنى على دنيا تصورية لا سـبيل الى تذوقها وفهمها الا بالنفاذ الى حقيقة صورها .

ويقول الاستاذ فراى ان اليوت لا يشذ عن الشعراء الذين درجوا على الربط بين الحركة الدورية الفصلية فى الطبيعة وبين مشاعر الانسان وانفعالاته المختلفة . فللشتاء مثلا موحياته مثل الموت والشيخوخة والليل والاطلال ، كذلك للربيع دلالاته التى تبين فى ملامح الميلاد والشباب والفجر ، وهلم جرا . ويلاحظ المؤلف أن جو ديسمبر البارد هو الذى يغلف تمثيلية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » كما ان جو مارس المنعش هـو الذى تدور فيه أحداث تمثيلية « لم شمل العائلة ».ولا تعتبر هذه الحركة الفصلية مجرد خلفية للاحداث الدرامية ، بـل تعد بمثابة المصاحبات السيمفـونية التى تعـكس مختلف الانفعالات فى مختلف المواقف .

ويهتم المؤلف بدراسة « الارض الخـراب » فى علاقتها على وجه الخصوص « بجحيم » دانتى . « فالارض الخراب » هى رؤيا الشاعر لاوروبا ، وللندن بالذات فى نهاية الحرب العالمية الاولى . فقد ظهرت فى عام ١٩٢٢ قبيل أن يبلغ الشاعر عامه الخامس والثلاثين ، وهى السن ذاتها التى بدأ فيها دانتى كتابة « الجحيم » . أما مهاد القصيدة فهو المدنية الحديثة فى شتاء عمرها، وصورها هى تلك التى ترتبط بنهاية الدورة الفصلية . فعلى السطح حياة تدب فيها الشيخـوخة ، اما فى الاعماق (أو على المستوى الروحى) فهناك دنيا من الاشباح والبذور

(٧) « عن الشعر والشعراء » ص ٩٧ ـ ٩٨ .

المدفونة . فالسكان يعيشون « الحياة الدفينة » التى تميز البذور فى فصل الشتاء . انهم (مثلهم مثل البذور) ينتظرون أمطار الربيع على مضض ، لان فى الحياة الحقة هلاكهم . والكائنات البشرية التى تعيش كالبذور ، متقوقعة فى ذواتها ، حيث « يثبت كل امرىء ناظريه تحت أقدامه » ، ويغلق نفسه فى عزلة روحية ، هذه الكائنات لا تستطيع أن تقيم فيما بينها مجتمعا حيا . واذا كانت رحلة دانتى عبر طبقات الجحيم ، قد بدأت فى مساء يوم الجمعة الحزينة ، وانتهت بخروجه على الناحية الاخرى صباح عيد الفصح (رامزة بذلك الى رحلة الايام الثلاثة التى قطعها المسيح منذ هبوطه الى القبر يوم الجمعة وقيامه صباح الاحد) كذلك فان القسم الاول من « الارض الخراب » وهو المسمى « بدفن الموتى » انما يهبط بنا الى العالم السفلى « للمدينة الزائفة » التى يحتشد فيها الناس كجموع الملعونين عند دانتى ، ونظل فى هذا العالم طوال القسمين التاليين الى أن نمر « كالبذور » بتجربة « الموت بالرى » فنموت جسدا لنحيا روحا ، لتهل علينا فى القسم الاخير رؤيا الخلاص التى نستشعر فيها وجود المسيح غير المرئى الذى يصاحب الجموع الغفيرة المحتشدة فى وادىالعظام النخرة ، (والاشارة هنا الى نهاية العالم) .

أما الفصل الاخير من الكتاب فيختص ببحث الاعمال الاخيرة لاليوت ، وعلى الاخص الدرامية منها . فبعد أن يحلل المؤلف « أربع رباعيات » ويعقد مقارنة بينها وبين قصة الانسان فى التوراة ، ينتقل الى دراسة « جريمة قتل فى الكاتدرائية » وهى التى تستمد موضوعها من الحادث المشهور الذى قتل فيه كبير الاساقفة توماس بيكيت فى كاتدرائية كانتربرى بأيدى عملاء الملك . والتمثيلية تقع فى جزءين ينتهى كل منهما بحديث نثرى موجه الى النظارة ، شبيه بخطاب الجوقة عند أريستوفانيز . والحديث الاول عبارة عن عظة بيكيت بعد أن تغلب على الصراع الدائر فى نفسه واستعد لملاقاة تجربة الاستشهاد ، اما الثانى فهو دفاع القتلة عن أنفسهم وتبرير جريمتهم . ويعد الجزء الاول من التمثيلية ، وهو صراع بيكيت ضد الاغراء ، الحدث الدرامى بمعناه الحقيقى ، أما الجزء الثانى ، وهو الذى يستند من زاوية الحدث الى الصراع الخارجى بين بيكيت وقاتليه ، فيعد تكملة للجزء الاول من الوجهة الدرامية .

وتتميز تمثيلية « لم شمل العائلة » ــ كما يقول المؤلف ــ باحتوائها على الخيوط الدرامية الاساسية التى تظهر فى تمثيليات اليوت كلها . فهنا الشخصية المحورية (هنرى مونتشيسترى) التى يتحتم عليها أن تمر عبر نوع من المعاناة الروحية التطهيرية لتحظى برؤيا جديدة للعالم وبوعى جديد بالامور . كذلك فان هذا الوعى والتنوير انما يبعد هذه الشخصية المحورية عن التفكير فى الزواج باعتباره قيدا معوقا للوصول الى الرقى النفسى . وباختصار فان فكرة الانسلاخ عن العالم المادى ، باعتباره الخطوة الضرورية للسمو ، ذلك الانسلاخ الذى يجعل هنرى يرفض اللقب والضياع ويهجر الدنيا الى مكان معزول عن الحضارة ، هذه الفكرة انما تعد من أساسيات عقيدة اليوت ، وتبين على أكثر درجة من الوضوح فى تمثيليته التالية « حفل الكوكتيل » ، حيث يؤرق سيليا احساس بالخطيئة يمنعها من مهادنة الحياة كما هى ، فتشرع فى رحلة روحية تكفيرية ، وتموت مصلوبة فى افريقيا بأيدى المتوحشين ، كما تتخذ شكلا آخر فى تمثيلية « الكاتب موضع الثقة » حيث يفضل كولبى أن يعمل عازفا على الارغن فى كنيسة ريفية عن أن يعيش حياة الرفاهية والمتعة كربيب للسير كلود مولهامر . ان الرؤيا الدرامية عند اليوت هى وحدة واحدة لا تتجزأ

نبيل حلمى

تنيسى وليامز

تأليف الكاتبة الامريكية
سينى . ل . فولك

من الاكوام الهائلة من الكتب التى تخرجها المطبعة الأمريكية كل عام ، لا نجد الا القليل من الدراسات الأدبية العميقة . اما الكمية الباقية فانها تتراوح فى اختلاف درجاتها من السطحية . ولذا فان المرء ليسعد أن يقع فى يده كتاب من الفئة الأولى ولكنه لن يعدم حسن الحظ اذا كان كتابه على درجة متوسطة بين العمق والسطحية .

وكتابنا هذا من النوع الثانى .. الوسط . ورغم أن مؤلفته حاصلة على شهادة الماجستير عن « الشخصيات المريضة فى مسرحيات يوجين اونيل » من جامعة هاواى (1) والدكتوراه من جامعة شيكاغو فى اللغة الانجليزية .. ورغم محاولاتها للتعمق ، الا أن داء السطحية لا يفتأ يراودها فيحيل أجزاء كثيرة منكتابها الى مجرد عرض صحفى لمسرحيات تنيسى وليامز .. مسرحية مسرحية . وان كنا نجد فى ثنايا هذه الاستعراضات لمسات نقدية عميقة .

ويستطيع القارىء المتعجل غير الصبور أن يقفز بعد قراءة الفصل الأول الذى تستعرض فيه المؤلفة تاريخ النهضة الأدبية فى الولايات المتحدة الامريكية ، الى الفصل السابع والأخير مباشرة . ففى الفصول الخمسة التى تفصل بينهما تستعرض الكاتبة أعمال وليامز الواحد بعد الاخر فى فصول تحمل أسماء : البحث عن وسيلة فنية ، السيدة الجنوبية ، عاهرات الجنوب ، الابطال البائسون ، الفنان المتشائم ، فاذا وصل الى

الفصل السابع وجـــدها تتخلى عن ذلك الاستعراض الأدبى الصحفى لأعمال وليامز لتقدم له فى فصل واحد ملخصا لكل ما سبق فى بحث عميق عن خصائص ويليامز الأدبية .

والكتاب يبدأ بفصل عن علاقة تنيسى ويليامز بما اسمته المؤلفة « النهضة الأدبية للجنوب الامريكى » . فاول جملة تطالع القارىء فى الكتاب تقول : « ان ظهور أدب غنى ومتنـــوع عن الجنوب الأمريكى فى منتصف أوائل القرن العشرين لهو واحـــد من أهم مظاهر الثقافة الامريكية » . ثم تمضى المؤلفة لتجعل من هـــذا الأدب ظاهرة أدبية منفردة لها خصائصها وميزاتها .. البـــكاء واللوعة على ثقافة الجنوب الارستقراطية الغاربة ، واحتلال مثل المجتمع الشمالى الصناعى الفظة مكانها .. الانعزال عن تأثيـــر المجتمع الحديث والانغلاق والعزلة والتمسك بتقاليد ومثـــل الجنوب والاخلاص لها .

ومن القائمة الكبيرة لأدباء الجنوب الذين تورد المؤلفة تعريفا مختصرا لاعمالهم وحياتهم ، يبرز تنيسى ويليامز ، فبالاضافة الى ويليام فولكنر ، لم ينل أى أديب آخر من الجنـــوب مثل تلك الشهرة العالمية التى يتمتـــع بها ويليامز . ولقد أصاب النجاح والشهرة بعد عرض مسرحية « هواية الحيوانات الزجاجية » فى شهر مارس عام ١٩٤٥ فى مدينة نيويورك .

وويليامز خليط من تقاليد « أدب الجنوب » ومؤثرات أخرى. فهو ينهج على نهج أدباء الجنوب الاخرين من الأسى والأسف على غروب شمس ارستقراطية الجنوب وبروز مثل مجتمع الشمال الصناعى عليها . وتتضح سخريته من تلك المثل فى صورة رجل الأعمال الذى لا ينى يرسم له صورة ساخرة متمثلة اما فى مهرج او أفاق . الا انه لا يتقوقع داخل هذه الحـــدود بل نجد فى أعماله صدى لاعجابه وتأثره بأعمال د.هـ. لورنس متمثـــلة فى الشخصيات البدائية : الأطفال وشخصيات الطبقة المتوسطة الذين يجدون سعادة فى الاتصالات الجنسية ، ورجال الاعمال المثقفيـــن الذين فقدوا الاتصال بالحياة الطبيعية . كما نجد فى أعماله كثيرا من ردود الفعل لتجارب شخصية تبدو أحيانا فى الشخصيـــات الثائرة على مثل المجتمع الأمريكى .

ويقول ويليامز : « لكل كاتب منطـــق رئيسى يســـود كل حياته ويبعث الحياة فى كل ما يخلق . ولقد كانت حاجة الأشـــخاص الذين تعصف بهم الاحداث الى الفهم والرقة والباس هى الفكرة المسيطرة علي » .. وهكذا صب ويليامز اهتمامه على موقف الفرد الذى تحيط به مصائب الاحداث بحيث اصبح معظم موضوعات مسرحياته معالجات مختلفة لهذا الموضوع ومعظم شخصيات هذا الموضوع هم تلك الشخصيات الرقيقـــة التقليدية مثل سيدات الجنوب من أمثـــال « لورا ونجفيـــلد » فى مسرحية « هواية الحيوانات الزجاجية » أو « بلانش » فى مسرحية « عربة اسمها الرغبة » ومعظم هذه الشخصيات أناس بسطاء يعانون من قسوة المجتمع الصناعى ومثله وماديته . الا أن رغبة ويليامز فى النجاح لدى أكبر قدر ممكن من الجمهور جعله يخلـــط هذا المـــوضوع الرئيسى بموضوعات أخرى يسبغ عليها اهتماما أكثر أوبموضوعات غامضة أو شخصيات ومشاهد مبالغ فى رسمها .

ويوضح ويليامز من نظريته الدرامية عندما يقول فى مقـــدمة كتبها لمسرحية « هواية الحيوانات الزجاجية » : « ان للمذهب التعبيرى وغيره من المذاهب المسرحية هدفا واحـــدا ، الا وهو الاقتراب الأوثق من الحقيقة . وعندما تلجأ احدى المسرحيات الى مذهب غير تقليدى فانها لا ترمى ، أو بالاحرى يجب الا ترمى ، الى التهرب من مسئولياتها تجاه معالجة الواقع او تفسير التجربة العملية ، بل انها فى الواقع تحاول ان تتوصل الى الاقتـــراب الأوثق من حقيقة الأشياء والنفاذ الى أعماقها والتعبير عنها تعبيرا حيويا ويجب ان يعرف كل شخص اليوم يتضاءل أهمية التصوير الفوتوغرافى للواقع فى الفن ، يجب ان يعرف ان الحقيقة والحياة والواقع شىء عضوى لا يستطيع الخيال الشعرى نقله أوالتعبير عن جوهره الا عن طريق الايحاء بنقـــله الى اشكال تختلف عن الاشكال التى يبدو عليها فى الحقيقة . »

ولقد بدأ ويليامز حياته الفنية كشاعر وما تزال روحه الشعرية واضحة فى رموزه الكثيرة التى تميز مسرحياته الحديثة . وكان الأدب والشعر بالنسبة له فى البداية مهربا من عالمه الواقعى . اذ تعود جيرانه وأهله أن يعايروه برقة طبعه ، مطلقين عليه اسما انثويا . وكما أوضح ويليامز نفسه فيما بعد ، فقد كان رد فعله عنيفا وهستيريا . ويقول ويليامز فى معرض اعجابه باعمـــال المخرج المسرحى الامريكى « ويللارد هولاند » .

« ان اعماله تشبه تعريفا عما اعتقـــد انه المسرح الحقيقى .. شىء عنيف .. شىء مثير .. شىء مما لم يتعود عليه المرء . »

ويعترف وليامز بان جو العنف والهستيريا الذى يميز أول قصة نشرت له ، ظل فكرة رئيسية لكل اعماله التالية . اذ يظل خيط من القسوة يعاود الظهور فى كل تلك الاعمال . والى جوار هذا الخيط يتكرر تيار ثان ، الا وهو الرقة .. الاشـــارات الى المودة .. والاستكانة الى العواطف ، ونشعر خلال معظم أعماله برقة غالبة . وكثيرا ما نجد تعبيرا عاطفيا من الشفقة على الخائب سعيهم والمظلومين ، والضعفاء ، نجده يكرر أبدا جملة « ســـحر المهزوم » . والى جانب هذين العنصرين نجد انشغال ويليـــامز الدائم بالجنس كرمز للحرية والتحرر ، كتعبير أساسى عن الايمان وعن الحب وكالمترادف الوحيد للحياة .

وقد تفسر الحقائق السابقة كلها السبب الذى جعل ويليامز لا يشغل باله بالنمو العضوى لمسرحياته ، مركزا اهتمامه على مشاهد يشحنها بانفعالات درامية هائلة من أجل احداث صدمات فعالة . فكثيرا ما نجد مشاهد مستقلة عنيفة مشحونة بالعواطف الفوارة كاشفة عن عبقرية درامية وموهبة أصيلة تعينه على السيطرة على المؤثرات المسرحية . وهكذا نجد فى هذه المشاهد تنيسى ويليامز فى احسن صوره . ولكنه رغم هذه العبقرية لم ينجح حتى الآن - فى راى مؤلفة الكتاب - فى كتابة مسرحية متكاملة عضويا . وقد يكون رفضه للمذهب الواقعى قد حرره من مسئولية ايجاد رابطة منطقية بين الموضوعات المتنافرة التى يحشدها فى مسرحية واحدة . وهكذا يوزع جهده على موضوعات مختلفة نتيجة لما يبدو على أنه عجز عن تنمية موضوع واحد الى قمته الدرامية . ولكى يرفع من حمية التأثير الدرامى فان ويليامز كثيرا ما يلجأ الى خلق التضاد بين هذه الموضـــوعات ففى مسرحية « أنت لستنى » مثلا نجد التضاد مستمرا بين ما يدور فى ردهة المنزل والغارات المثيرة فى حظيرة الدواجن فى نفس الوقت ، وفى مسرحية « عربة اسمها الرغبة » تظل بلانش تغنى أغانيهـــا العاطفية فى الحمام بينما يقص ستان على الآخرين فى المطبـــخ ما يعرفه عن تاريخها المزدوج . وكذلك المقارنة الدائمة بين الشاعر والرجل

العادى حيث يصور الشاعر كشخصية أكثر نبلا فى ادراكها للقيم وتعاطفها مع الانسانية ((الشاعر الجد ، والقس شانون فى مسرحية ليلة السحلية)) .

وتقول مؤلفة الكتاب ان ويليامز خلق بعض الشخصيات المميزة التى لا يفتأ يعود اليها فيكررها ويستعملها فى معظم اعماله . وكثيرمن تلك الشخصياتموجود فى اعماله الاولى التى تختلف من قصص قصيرة الى قصائد الى مسرحيات الفصل الواحد . وللتدليل على نظريتها لا تحاول المؤلفة استخراج تلك الشخصيات وتحليلها وتتبعها فى المسرحيات المختلفة ، ولكنها تعمد الى تحليل أعمال ويليامز الأولى واحدة واحدة بحثا عن برهان لنظريتها . ومع استعراضها لكل عمل نجد انها تعطينااستكشافات جديدة لخصائص ويليامز الفنية بحيث نفقد تتبعنا للخط الرئيسى .

ففى مجموعته القصصية المسماة ((الذراع الواحد وقصص أخرى)) (١٩٤٨) نجد بذورا لموضوعات ورموز تكرر فى مسرحياته التالية . فالمرأة التى لا تكتفى بالحب والشعر تظهر لاول مرة فى قصة ((حقل الأطفال الزرق)) (١٩٣٩) والانسان الهارب اللامنتمى نجده فى قصة ((الذراع الواحدة)) . كما نجد فى نفس القصة موضوع الانغماس الجنسى ثم العقاب متمثلا فى تأنيب الضمير القاسى .. وهو موضوع من موضوعات ويليامز المفضلة ومسرحية ((هواية الحيوانات الزجاجية)) نجد أصلها فى قصة ((صورة فتاة فى كأس)) . اما قصة ((الطائر الأصفر)) فهى تعطينا المرأة المرفهة التى ينحدر بها الحال حتى تنتهى بان تصبح بغيا (بلانش فى مسرحية ((عربة اسمها الرغبة)) ، وغيرها) . كل هذا فى مجموعة قصصية واحدة .

اما مسرحية ((أنت لمستنى)) (١٩٤٥) المقتبسة عن قصة د.هـ. لورنس التى تحمل الاسم نفسه فتكشف عن عادة يتبعها المؤلف فى مسرحياته التى كتبها فى السنوات التالية من استقاء عقدة مسرحياته من الاساطير والأفكار الأدبية والمعتقدات ، بل وحتى من لوحات الرسم بدلا من الكتابة من واقع ملاحظاته لحياة الناس من حوله .

وتعلق المؤلفة على هذا بقولها : وهكذا جرب تنيسى ويليامز العديد من طرق الكتابة قبل أن يتوصل الى نجاح مفاجىء ملفت للنظر ككاتب مسرحى . ولقد جمع الكثير من كتاباته الأولى وحسنها ليخرج منها كثيرا من مسرحياته الحديثة بنجاح كبير. واصبحت هذه الأعمال السابقة مصدرا هاما لوحيه . كما انها تستمد أهميتها أيضا من كونها تكشف عن أن نماذج تفكيره لم تتغير خلال ما يزيد على ربع قرن من الكتابة ، رغم التغييرالملحوظ فى اهتماماته والتحسن الملموس فى فنية كتابته .

ولويليامز مقدرة جمة على تجسيد الخصائص الدراميةللمواقف التى يعالجها والتوصل الى الدقائق المميزة لشخصياته . وقد اظهر منذ البداية قدرته على كتابة الحوار الحيوى المميز لشخصيات مسرحياته ، رغم انه كان يفرض أحيانا على بعضها حوارا خطابيا مملا .

وكثير من شخصيات ويليامز ما هى الا تجسيد لرموزه بحيث تستحيل الى شخصيات مسطحة أكثر من تشابهها لأناس حقيقيين ، تستوى فى هذا شخصية مسز بادنت المرأة الفضولية فى مسرحية ((الصيف والدخان)) ونساء مسرحية ((وشم الوردة)) الجائعات الى الجنس .

ورغم كثرة تعرض ويليامز الموضوعات الدينية ، الا انه مثل معبوده الأدبى د.هـ. لورانس ، لا يبدو عليه اقتناع دينى عميق. اذ جعل من المسيحية هدفا دائما لاحتقاره ، فقسسه اما بله أو مهرجون . وكثيرا مانعثر على اشارات غامضة توحى بتساوى الطهارة الروحية لديه بالافراط الجنسى . ولويليامز طريقة غريبة فى اسباغ رموز دينية على شخصياته . فالاهتمام الدينى بالاخصاب والاحتفال باعياد الفصح مرتبطان بعقد الخطيئة فى احدى قصصه الأولى ((الرغبة والمدلك الاسود)) ومسرحيته الحديثة ((طائر الشباب الجميل)) .

وعندما ننتهى من قراءة الكتاب نلقيه اسفا وحسرة على ضياع الوقت . فالفصل الأخير من الكتاب دراسة عميقة ممتعة ومركزة لتنيسى ويليامز ككاتب مسرحى من أشهرالكتاب المعاصرين. كما أن الكتاب ذو فائدة جمة لمن يدرس ويليامز بتلك الفصول الخمسة التى تفصل بين الفصل الاول والأخير والتي تحلل فيها الكاتبة كل أعمال ويليامز مهما كان شأنها او حظها من الشهرة غير غافلة عن قصيدة أو قصة قصيرة . كما انه سيثير عند الدارس عددا من النقاط والقضايا التى يمضى خلفها استكمالا لبحثه ، وعند القارىء الرغبة من المزيد من القراءة عن هذا الكاتب المسرحى المتعدد الجوانب بغية مزيد من الاستجلاء لغوامض هذه الجوانب .

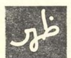
محمد جمال امام



شهرية الفكر

يكتبها من باريس
الدكتور أنور عبد العزيز

مواقف لسارتر • الحمى للوكلزيو • مأساة لسولر



اخيرا فى مكتبات فرنسا الجزء السابع من سلسلة « مواقف » (١) لجان بول سارتر ، والمعروف أن المؤلف يتحدث فى هذه السلسلة عن أهم الاحداث الادبية والاجتماعية والسياسية كما يراها فى العالم كله ، ويبدى فيها رأيا يستند الى فلسفته الوجودية فى الحياة . وحديثه فى هذا الجزء الاخير يتناول الفترة الواقعة بين عامى ١٩٥٣ و ١٩٥٧ ، وينصب فى لهجة جدلية جارفة ـ فى آن واحد ـ على كل من البورجوازية « ذات الزى الفراك » La bourgeoisie en vrac (٢) والشيوعيين واللاشيوعيين والشيوعيين الذين تركوا الشيوعية الى البورجوازية، باعتبارهم جميعا ـ كما سنرى ـ أعداء لحرية الفكر والثقافة . ويضم الكتاب خطابا طويلا سبق أن ألقاه المؤلف فى موسكو يطالب فيه فى جراة ، بنزع « الصبغة العسكرية » عن الادب والثقافة كما حدث أيام كان ستالين يسيطر عليها ويجعل منها أداة لتنفيذ أهدافه السياسية داخل الاتحاد السوفييتى وخارجه . ويظهر فى الكتاب شبح ستالين ، وما تركه من أثر مشئوم على العقول فى العالم الشيوعى وغيره . ويضم الكتاب خطابا آخر ألقاه سارتر فى بودابست عام ١٩٥٥ تحدث فيه عن « التعايش السلمى والثقافة » ، ويتخلل هذا الخطاب آراء عبر عنها سارتر لأول مرة، ويطالب فيها باحترام الجنس البشرى أولا ، وبالتضحية بكل شىء حتى بالآثار القديمة ، من أجل راحة البشر عقليا وماديا . ولعل من أجمل التعبيرات التى يجدها القارىء فى هذا المجال الفكرة الآتية :

« اننى ممن يفضلون الحياة الانسانية على كاتدرائية شارتر ، لأننا اذا متنا من أجل الكاتدرائية فانها ـ أى هذه الكاتدرائية ـ لن تصنع رجالا يمكن أن يحلوا محلنا ـ لكنها اذا انهارت ، وبقى بعد انهيارها بعض الرجال ، فان فى استطاعتهم أن ينشئوا واحدة اخرى قد تكون أجمل منها . » (٣)

وتعلق مجلة «اكسبريس» الباريسية فى عددها الصادر فى ٢٤-٢-١٩٦٥ على هذا الكتاب بقولها ان سارتر يجعل من هذا الجزء مايمكن أن نسميه « آراء فى الانسانية » .. تقصد الانسانية كما يريدها .. سعيدة حرة فى تفكيرها وتصرفاتها ، بعيدة عن كل قيد .

(١) Situations VII, éd. Gallimard, 342 pages, 17 frs.

(٢) يقصد سارتر هنا البورجوازيين المتأنقين فى ملبسهم ، ولا يجدون لانفسهم عملا الا التأنق ، اى تجميع الثروة .

(٣) عجيب أن يتقابل هذا مع ما قاله الرئيس عبد الناصر من انه يفضل زوال معابد « ابو سنبل » على اجاعة الشعب .

وطريقة العرض عجيبة فى بابها ، حيث يشعر القارىء أن المؤلف يستجوبه ويقول : هل أنت من رأيى أم تخالفنى العقيدة ؟ والقارىء بدوره يضطر الى التفكير مليا ، ويشعر بما يرغمه على الاجابة . وستكون الاجابة ـ وهنا قوة الحجة ـ واحدة لدى الجميع . ستكون هى بعينها راى سارتر فيما يفكر فيه ، وكما يلى :

أولا : لا شأن لنا ، لا بالماركسية ولا بغيرها من العقائديات « الايديولوجية » ما لم تكن هذه نابعة من البشر ولصالح البشر. والثقافة لايجب أن تخضع لعقائدية أو نظرية سياسية ما وخاصة اذا كانت هذه النظرية تتصف بالتطرف ، وكل تطرف جهل لأنه اعتراف بجزء من الحقيقة دون باقيها . وما دام العالم وحدة لا تتجزأ ، وما دام الانسان كل ككل ، فما بالنا ناخذ طرفا ونترك أطرافا ؟ لماذا ونحن نفعل هذا ننعت أنفسنا بطريق غير مباشر . باننا جهال ؟ فليكن كل منا « ايجابيا » positif فى خدمة البشر وفى خدمة نفسه وذويه ، وكما أفهم (سارتر هو الذى يقول هذا) من الحياة ، ما « ايجابية الخدمة الا الثقافة نفسها » .

ثانيا : يؤدى بنا هذا الى حقيقة أخرى ، تستند الى سؤال آخر هو : وما هى البشرية ؟ يجيب سارتر : هى الأقلية والأكثرية معا . واذا كانت الأكثرية ، وهى جماعات العاملين المكافحين من أجل الحياة ـ أى ضد الجوع والعطش والارهاق ، والاقلية هى البورجوازية غير العاملة ، فان كفاح الاولى لا يجب أن يؤخذ على أنه مناهض للثانية : واذا كان للمنطق مكان فى العقول لقلنا أن الأقلية ما كانت « تتواجد » دون « وجود » الأكثرية ، فالبورجوازية « موجودة » لانها صورة قائمة فى عقول الطبقة العاملة الكبرى . والعكس صحيح ، لكن لماذا تنكر ، أو تجهل او تتجاهل البورجوازية وجود هذه الطبقة العاملة فى عقلها ؟ ألا تعلم انها بورجوازية بفضل وجود « اللابورجوازية » ؟ الرى كيف تتقابل « الاضداد » ؟ ان الوجود وجود فى عقول الآخرين من هنا لابد أن نعتبر « سيرالرجال نحو احتياجاتهم الطبيعيةامرا طبيعيا ، والسعى الى هذه الاحتياجات حقيقة هى وجوديتهم بذاتها » فهلا عاونت البورجوازية التى تدين بوجوديتها هىالأخرى لوجودية العاملين فى سد هذه الاحتياجات ؟

ثالثا : الأمر الوحيد الذى ينقص العقول جميعا هو هذه الفلسفة : الشعور بهذه « الوجودية المتبادلة » كما يقول سارتر، ومن هنا كان عيب الماركسية الشيوعية ، ومن هنا كان نقصها وجهلها لأنها لم تشعر الا بناحية واحدة من هذه « التبادلية » التى تنطوى على شعور « البروليتاريا » بقوة تكاد تكون جارفة بوجود راس المال لدى الآخرين دون أن تعترف بضرورة وجود رأس المال هذا حتى تكون هى موجودة ايضا ، ومن هنا كان حماسها الذى لامبرر حقيقيا له ، فى الرغبة فى التخلص من هذا « الآخر » .

ومن هنا أيضا كان عيب الرأسمالية المتطرفة ، ونقصها وجهلها كذلك لأنها لا تريد هى الأخرى أن تعترف الا بالناحية الأخرى من التبادلية ، ومن هنا أيضا كان تعصبها ، ورغبتها فى التخلص من هذا « الآخر » الآخر ، ان صح التعبير .

هكذا نرى أن سارتر ينتقل تدريجا من الاشتراكية المتطرفة الى الاشتراكية المعتدلة . وقد سبق له أن بدأ الخطوة الأولى فى هذا السبيل فى كتاب « الشيوعيون والسلام » (٤) ، وها هو الآن يعمل فى الاطار الوجودى الخالص على تعميم ضرورة فهم هذه العلاقات « العسيرة التى يعتقد الجهال أن من المستحيل السيطرة عليها » كما يقول . على أن قوة الجدل التى يتصف بها الكتاب تجعله يصف المتطرفين من الطرفين ، لا بالجهل فحسب ، بل بالجنون .. الجنون الذى دفع ستالين أن يفعل بالمجر ما فعل :

« ان هذه الاشتراكية التى اخذ جنود السوفييت أيام ستالين يطلقون النيران باسمها على جماهير شعب المجر ، شىء لا أعرفه، بل لا أستطيع أن أتصوره أو أفهمه . هذه الاشتراكية لم تكن من صنع الانسان للانسان ، بل هى اسم يطلق أحيانا على نوع جديد من أنواع الجنون » .

رابعا : وسارتر لا يعيش الماضى فحسب ، بل انه يعيش حاضره ويرسم لمستقبل البشرية،حيث يقول : لكى لايحدث مستقبلا ماحدث فى الماضى ، ويحث بنسبة أقل فى الحاضر فى بعض مناطق العالم ، ولكى تكون هذه الوجودية « المتبادلة » حقيقة انسانية واقعة ، وتعبيرا عن وحدة الدنيا ، لابد ـ على الاطار القومى والعالمى على حد سواء ـ من وجود حزب : حزب واحد يضم اليسار واليمين والوسط .

ويعلق فرانسوا فال F. Val على هذا الجزء من «مواقف» فيقول : ان هذه الطريقة التى يشوبها الجدل الحماسى ، والسؤال والجواب ـ وان كانت لا تمت للشعر بصلة كبيرة ـ الا أنها تميل الى ناحية الروحية الوجودية من حيث أنها تحاول تثبيت ، وتجسيم ما فى النفوس من حيث علاقاتها ببعضها البعض ، تلك العلاقة التى صورها جان بول سارتر « عارية » تماما من خلال السياسة والاجتماع . وهى واقعية ، لكنها فى واقعيتها عسيرة الهضم فى أيامنا هذه ، ويجوز أن تصبح طيبة المذاق فى الغد . انها أمل فيلسوف كرس حياته من أجل تحقيق أمل الجميع ، وهى تعبير عن مغزى التاريخ وأمل الجماعات فى المستقبل .

●

لوكلزيو : الحمى (٥) : واذا كان جان بول سارتر يتحدث بلغة الجماعات ويعبر عن أملها فى مستقبل أكثر سعادة ، فان الكاتب الشاب لوكلزيو الذى أخذ صيته يذيع منذ عام ١٩٦٣ عندمانشرت له دار « جاليمار » كتابا لا هو بالقصة ولا هو بالمسرحية أو بالشعر ، يكتب لنا مجموعة من « الملاحظات » التى يرتبط بعضها بالبعض عن طريق أحداث متتابعة أسماها « المحضر » Le Procès-verbal حصلت هذه « القصة » ، أو ان صح التعبير ، « اللاقصة » L'aroman (٦) على جائزة من كبريات جوائز الأدب ، جائزة رينودو (Renaudot) رغم

---

(٤) Les Communistes et la Paix; éd. Gallimard 1954.

(٥) Les Clezio : La Fièvre, éd. Gallimard, 230 pages, 12 frs.

(٦) يطلق الادب التقدمى على هذا النوع من الادب : اللاادب ـ L'anti-littérature. ، ومنه اللاشعر a-poésie واللاقصة L'aroman وهما شعر وقصة دون احداث مترابطة ، بالمعنى التقليدى المعروف .

انها بمثابة تحقيق ومحاكمة يقف فيهما الأدب الحديث بانواعه موقف المتهم ، وتنتهى المحاكمة بدمغ « الأدب النقدى » بتهمة الفشل فى ارضاء العقول ، ويصبح « الأدب للأدب » و « القصة الحديثة » و « النقد التشكيلى » أشياء تتأرجح فى بطء ، كما يقول « وسط تراب حزين » .. أى أنها تسير نحو الموت .

كان هذا « المحضر » ـ أو ان شئت ـ التحقيق « مقدمة المقدمة » avant-propos لـ لوكزيو ، كما انه كان تجربة غير أنها ، هكذا يعترف الكاتب ، تجربة غير ناجحة ، وهى وان كانت قد حصلت على جائزة رينودو ، فذلك لأن لجنة التحكيم هكذا يرى لوكلزيو أيضا ، لم تكن على جانب كبير من الذكاء وبعد النظر ، لانهـــا لم تر القصـد الحقيقى الذى يرمى اليه الكاتب ونعتت الكتاب بانه « قصة جديدة » . ماذا يكون اذن هذا الكتاب ؟ ان لوكلزيو نفسه يحـــدثنا عن هذا فى مجلة « كراسات الجنوب » ـ Cahier du Sud ـ فى عددها الصادر فى ١٥ مارس ١٩٦٥ عن هدفه : انها تجـــربة جديدة تخرج عن نطاق الأدب بالمعنى المعروف ، وان كان ولابـــد من اعتبار كل فكرة فكرة أدبية ، كما يفترض النقاد أن مونتسكيو أديب وهو فى واقعه فيلسوف سياسة واجتماع ، وكما يفترض تاريخ الادب أن بيرجسون الفيلسوف أديب وشاعر ، فلنا ان نقول أن « المحضر » أدب .. لكنه أدب يسأل نفسه بنفسه وعن نفسه اكثر مما يسأل نفسه عن موضوعه عن الموضوع المحددالذى يريد الناس ان يطرقه فى حين أنه ليس من الضرورى أن يكون هناك موضوع او هدف (ولو أن من الواضح ان الهدف هنا انكار الادب الحديث الذى أصبح فى نظر الكاتب ادبا تقليديا مصيره الموت القريب) .

وكما لو كان لوكازيو يريد منا ان نكمل معه قيمة « المحضر » لنقرأ ما كتب اخيرا لنكمل فكرتنا عن تفكيره ، نجده يكتب فى « كراسات الجنوب » مقالا نقديا عن الكاتب هنرى ميشـــو Henri Michaux يعرفنا فيه بطريقته هو فى الفهم و « الرؤية » ، أو بالأحرى ، فى مواجهـة الاشياء المرئيـــة ، واستخدام حاسة البصر بوجه خاص فى استيعاب « الاشياء » المتتابعة فى الحياة اليومية ، وهو اذ يشرح كيف كان ميشو يرتمى فى أحضان « الاشياء » فى قوة واندفاع جارف يكاد يكون نوعا من « السقوط » ـ اشارة الى قصـــة البير كامي « السقوط » (٧) ـ أو فيما يشبه « الغثيان » ، اشارة الى مسرحية « الغثيان » لسارتر (٨) ، يرينـــا هذا النوع من « الحمى »التي تصيب الكاتب حين يجمع شتات « أجزاء من العالم » كما يقول لوكازيو ، فى الغرفة التى يكتب فيها مـــا يسميه « ملاحظات » : (Notes) ، لا قصـــة بالمعنى المفهوم .

وفى كتاب « الحمى » يتبع لوكزيو نفس طريقة ميشـــو : و « الحمى » عبارة عن ٩ « قصص » او ٩ لا قصص تكون كلها وحدة متكاملة وترسم طريقا هو الطريق الذى يسير فيه ضمير رجل يريد أن « يمتص العالم كله ليصبح هو نفسه مجموع المرئيات » كما يفعل ميشو ايضا ، وهو اذ يسير فى الشارع او يصعد الجبل ليجمع فى النهاية عددا من الملاحظات ، يصل الى نهـــاية الكتاب دون ان يكون قانعا بالكم الذى جمعه . وهو اذ يسير مثلى ومثلك يخيل اليه أنه اشترى عددا من كيلومترات الارض ويسير وهو المصاب بالحمى ، حمى الملاحظة لينظر الى وجوه المارة الذين يقابلهم والى المنازل واللافتات المضيئة او غير المضيئة وقصاصات الورق الملقاة على الأرض ، والصحف المنشورة على واجهات المكتبات الخ .. ويصف لنا كل ثنية من ثنايا الكيلومترات التى اشتراها : كبيرها وصغيرها مضيئها ومظلمها ، نظيفها وقذرها ... ولابد له فى كل هذا ان تكون « النظارة » فوق عينيه ، والا اختفى كل شىء ولم يعد يرى شيئا ، وحرم نفسه كل تفكير .. والمنظارة هنا رمز فحسب انها رمز يبين اهمية حاسة الابصـــار فى العملية ، ولوكازيو يضع حاسة الابصار فوق كل حاسة ، كما يضع بودلير حاسة الشم فى قمة الحواس .

تسع « ملحـــوظات » او تســـع لا قصص تجمـــع كمـــا قلنـــا أكبر قدر مستطـــاع من أجزاء العـــالم ، فى غرفة ، لكنها تدفع بنا وسط العالم فى حركة دائمة ، وتكاد تصيبنا نحن الاخرين بنفس الحمى حين تدعنا لقراءتها فى شغف يرجع الى بساطة اسلوب ووضوح فكر جديرين بالاعجاب . ويرجع هـــذا الوضوح كما يقول لوكازيو فى مقاله عن ميشو الى أنه يكتب كمـــا يسير ، ويكتب وهو يسير (والسير على ما نفهم سير الضمير فى الشوارع والمتنزهات) .

يقول آلان جوفروا فى مجلة « اكسبريس » نفس العدد المذكور سابقا أنها « ضربة معلم » Coup de Maître تفوق قصة « السقوط » لكامي ومسرحية « الغثيان » لسارتر ، لأنه فى الوقت الذى يجعل فيه كامي من الانسان متهما ازاء نفســه بالذنب والخطيئة ويلقى به وسط عالم لا يستطيع فيه الحكم على الأشياء فيحكم علي نفسه و « يسقط » ، نجد أن «الحمى» تجعل من العالم عالما حيا يتحرك حولنا ونتحرك فيه ، وكلنـــا رغبة فى الحياة والارتفاع .. الارتفاع فوق جبل المعرفة . وفى حين أن « الغثيان » غثيان لأن الانسان حين يبحث عن مثـــل اعلى للحياة وعن لحظات كاملة متكاملة يشعر بفشله الشديد ويصاب بحالة اغماء نتيجة لاحساس بما يســـميه العامة « القرف » ، نجد أن « الحمى » وان كانت حمى ، الا أنهـــا حماس جارف ونهـــم فى معـــرفة الدنيـــا . والحيـــاة فى واقعية جديدة يحـــاول فيها الكاتب تصوير دقائق الدنيـــا من خلال وصف يجـــوز أن تفيد منـــه الفنون السينمائية ـ هكذا يقول جوفروا ـ لتقدم لنا ، لا الاشياء والاحداث التى يراها الفرد العادى فحسب ، بل كل ماهو مرئى من خلال نظارة لوكلزيو ، ولا مرئى بالنسبة لنـــا نحن المصـــابين بقصر النظر .. وما هذا اللامرئى ـ كما يقول لوكازيو ـ الا « مجموعة من ثعابين حية يقع كل منها فجاة وسط حديقة أتنزه فيهـــا » واعتقد أن هـــذه « الثعابين » هى اما ما خفى على أبصـــار العامة من حقائق دنيوية ، واما ســـموم الحياة التى لا يراها المتفائلون .

وسواء كان هذا من قبيل الادب أو اللاأدب ، القصة أو اللاقصة ، فهذا هو الكتاب الذى وزعت منه دار نشر «جاليمار»

---

(٧) La Chute; A. Camus.

(٨) La Nausée

٣٦ الف نسخة فى شهر ونصف .. وهذه هى الصورة الحقيقية لنوع « التجريب » الذى يريد دمغ الماضى بالفشل ، مؤملا ان يكون هو الجديد الذى لن يموت !!

●

فيليب سولر : ماساة (٩) : فى حين آن لوكلزيو يكتب كما يسير ، أو يكتب وهو يسير ، نجد آن فيليب سولر يكتب قصة الكاتب الذى يريد ان يكتب ، الكاتب حين يكتب ، منذ آن يمسك بالقلم ويضعه على الورق ويربط بينه وبين خياله بسلك يكون احيانا موصلا جيدا لحرارة الرغبة ... رغبة الكتابة ، واحيانا اخرى عازلا يقطع كل اتصال بين العقل والورقة : فى هذه المرة نجد قصة هى قصة الابداع الفنى وما يحدث خلاله من أحداث ذهنية وصور ، وما يحدث للكاتب من « آلام ... واغماء .. وطوفان .. وغرق » كما يقول سوللر فى قصته . لكن ماذا يكون موضوع القصة ؟ انه عملية الكتابة فى ذاتها ،اى مولد اللفظ والتعبير والجملة ، حيث يحدث ما يحدث من خصام ومصالحة : خصام بين الكاتب واللغة حين ينقطع « السلك » ، ومصالحة بين نفس الكاتب وقاموس عقله الذى يقدم له الكلمة المضبوطة التى تعبر عن كل ما يريد بالتمام والكمال . وتتكرر المخاصمة .. وتتكرر المصالحة طول الوقت ، لكنها كثيرا ما تصيب الصفحة بالظلام والغموض بدلا من أن توضح موقفا او منظرا أو حدثا ، وهنا يغوص الكاتب فى أعماق اللغة ليقضى على المسافة « بين الفكرة والكيان » ، وماهو بقادر ان يغوص الى نهاية الاعماق ، ولا بمستطيع آن « يطفو فوق سطح اللغة » كما يقول .

والذى يحدث فى نهاية الامر أن ينتهى الكتاب طبعا .. لكنه باعتباره قصة ينتهى دون آن يبدأ عمليا ــ لكن ليس معنى هذا فى نظر الكاتب انه « لم يفعل شيئا » ولم يبرهن على عجزه فى الوصول الى هدف حدده لنفسه مقدما ، بل انه يرى انه نجح نجاحا كاملا فى اثبات حقيقة لا جدال فيها . وتتلخص هذه الحقيقة كما يقول جان بيير فاى فى مجلة « الحقيقة كما هى » (١٠) Tel. Quel فى مقال يقدم فيه هذه « المأساة » هى انه ما دام الوجود ــ ما دامت الحياة ــ تعتمد اساسا على اللغة ، وما دامت جميع مشاكلها تدخل فى نطاق اللغة ، فان كل ادب وكل فلسفة عبارة عن « طفيليات تعيش على اللغة وتريد مع هذا أن تثبت استقلالها الذاتى دون ان تفكر لحظة انها لا تعيش الا باللغة وبفضل اللغة » .

وهكذا تصبح الكتابة فى ذاتها « أنبل حقيقة » كما يقول فايى ، ما دام العالم لا يتواجد الا بها وما دام الفكر لا يخرج ولا يستطيع ان يخرج ثم يصبح « موضوعيافى متناول الاخرين » الا اذا ارادت اللغة ان يفعل .. كما يحدث لسوللر حين يكتب .. وحين يغوص ويطفو ثم يغوص بحثا عن الكلمة ..

وفى مقال آخر من « مجلة الجيب » الصادرة بنفس التاريخ (١١) ــ وهى مجلة جديدة لم يظهر منها الا عددان ولكنها تلقى بعض الرواج ــ يعلق أوتوهان O. Hahn على نفس « المأساة » ويقول : ان هذه القصة فى حقيقتها .. « مرآة نرسيس » ، ونرسيس هو الشخصية الأسطورية التى تعجب بجمالها امام المرآة ، ومنها « عقدة نرسيس » المعروفة .. وفى « المأساة » يصبح نرسيس هذا هو الكاتب الذى ينظر فى مرآته ، مرآة الادب . لكن ماذا يرى نرسيس هذا ؟ انه لا يرى الا « تراجع الضمير حيال نفسه » لانه اذا كانت اللغة تأتى الى الضمير بطريق مباشر او غير مباشر فانها تعود اليه مرة أخرى بعد ان تكون قد خرجت وطبعت على الورق ، ثم تعود اليه بعينها ثم تخرج وهكذا .. لكننا لابد آن نتساءل هنا : « هل تأتى البيضة من الدجاجة أم الدجاجة من البيضة » ؟ هل يعرف احد ايهما أتى من الآخر ؟ طبعا لا .. وما دمنا لا نعرف فنحن نجهل ايضا قصة اللغة والضمير ، الدجاجة والبيضة ، أو البيضة والدجاجة .. سواء بسواء !



---

(٩) Philippe Sollers : Drame; éd. du Seuil, 160 p. 9.9. frs.

(١٠) Jean Pierre Faye. Tel. Quel du 15 Mars 1965.

رسائل جامعية

تقدمها
نجاة شاهين



حركة الاصلاح العثمانى فى عهد السلطان محمود الثانى

فى كلية آداب جامعـــــة عين شمس ، نوقشت الرسالة المقدمة من السيـد محمد عبد اللطيف البحراوى المدرس الاول بدار المعلمين بعـزبة النخل ، لنيل درجة الدكتوراة فى التاريخ الحديث .. عنوان الرسالة هو « حركة الاصلاح العثمانى فىعهد السلطانمحمود الثانى ».

يقول الباحث ان الكتابة فى تاريخ الدولة العثمانية بوجه عام تستدعى تخطى الحاجز اللغوى ، والاتصال المباشر بالدولة وأصولها ومجتمعها ونظمها .. وقد أوحت القراءة فيما كتب عن الدولة ونظمها أهمية الحرص على محاولة تفسير الكلمات والاصطلاحات ، تفسيرا علميا تاريخيا . ولما كانت الرسـالة تحتوى من ذلك على قدر كبير ، فقد عمـد فى كتابتها الى طريقين ..

أولهما : محاولة تقديم ذلك التفسير فى ثنايا الموضـــوع للاقلال من كثرة الهوامش والتعليقات .

ثانيهما : تقديم ملحق فى آخر الرسالة خاص بدراسة لغوية تاريخية ، ويبدو من الرسالة بوضوح ، الاعتماد بصفةاساسية على أقوال الكتاب والمؤرخين المعـاصرين، وبهذه الطريقة وغيرها أمكن الوصول الى طبيعة العصر وأصول حركة الاصلاح .

وقد كان تخطيط هذه الرسالة من الصعوبة بمكان اذ كان من العسير اتبـــاع التخطيطين التاريخيين العاديين ، وهما التخطيط الرأسى أو الافقى .. وكان لا بد من التوصـــل الى خطة تظهر الموضوع كحركة وفكرة ، وتفسير الاحداث تفسيرا اصلاحيا ، مع التركيز ليأتى الموضوع فى أسلوب علمى خالص . هذه الخطة تمثلت فى افراده بابا اول أعطى فيه صورة واضحة للدولة وتطور نظمها الى ما قبل العصر المطلوب . للكشف عن شكل الدولة ومدى حاجتها الى الاصلاح .

وعلى ذلك احتوى الفصل على ايضاح لحالة الدولة مـن حيث حدودها وجوانبها الاوربية ، واجزائها الاسيوية والافريقية وتقسيماتها الادارية ، وما تميزت به ولايتا « الافلاق والبغدان » من وضع خاص ، وتحليل الجزء الاوربى من الدولة ، والنظام الذى وضع بالنسبة للمسيحيينفيه ، ومركز اليونانيين فىهذا النظام وكيف صارت الدولة بحكم موقعها الجغرافى معبرا بين آسيا واوربا ووسيطا بين الاسلام والمسيحية ، واثر ذلك فى ارتباط الاقليات الدينية فيها بالدول الاوربية .

ويتضح بعد ذلك مركز الدولة الاقتصادى ، وسيطرة طوائف الاقلية فيها على مقدراتها المالية .

ويبدو مما ذكر ثراء الدولة وتعدد مواردها ، وعدم ملاءمة النظم المالية والادارية للنظم المستحدثة ، وظروف العصر ، وادراكا لمركز الدولة المالىجاءت فىهذا الفصلاشارة لميزانيات أكثر الدول الاوروبيةأهمية .

وفى الجزء الثانى من هذا الفصل دراسة مقارنة بين الدولة العثمانية وغيرها من الدول الاوروبية من حيث تكون المجتمع

وأثر الاسلام فى انعدام الطبقة فى الدولة ، وايضاح مركز الاقطاع والروح الحربية بالنسبة للنظم الاوروبية المماثلة .

وينتقل الحديث بعد ذلك الى العلماء .. من حيث مركز هذه الهيئة فى المجتمع العثمانى واختصاصاتهم التشريعية والقضائية والتعليمية والثقافية ونتائج ذلك .. وفى الكلام عن سراى همايون أو ((قصر السلطان)) ، يتضح التضخم العددى، وتوفر الفرص التى تؤدى لظهور قسوة النظام والاستبداد والاستغلال ، وظهور الحركات الانفصالية .

وفى الحديث عن القسطنطينية بدت بجلاء نواحى الاصلاح اللازمة لعاصمة الدولة .. وتبدو فى نهاية هذا الفصل عناية خاصة ببيان كيفية نشأة العسكر الجديد أو الانكشارية ، وتربيتهم وأمجادهم ثم ما طرأ عليهم من تطور وضعف وفساد. وكذلك كافة القوات الاخرى وما لها من نظم واختصاصات .

وتبدو الدولة من كل ما ذكر كبناء ضخم عتيق يوشك أن ينهار ، ومع أن الدولة قد مرت بفترة جمود طويلة ، فقد خاضت حروبا كثيرة اظهرت عمق المقاومة فيها ، وقوتها الاصيلة ، واسترعى النظر تماسك الحياة فيها . ومعنى هذا أن يعيش الناس بين القديم والجديد .

●

بيد أن أوربا المعاصرة تسرع الخطى ، وانسان القرن الثامن عشر فيها قد انطلق يحدث ثورة فى الصناعة والزراعة والتجارة، وأدى الازدهار الناشىء عن هذا الى خلق موجة من الرخاء ، شجعت رجال العصر على التجديد والاصلاح ، وجن جنون العصر بكلما هو جديد مبتكر ، ولم يعد للناس هم الا التجديد وعمل مايراد باسلوب مستحدث للوصول الى عالم أفضل .

ومن ثم اهتز المجتمع الاوروبى من جذوره ، وكان من عناصر هذه الحركة ما يفضى الى المحافظة أو الاصلاح المعتدل أو التدريجى ، كما كان منها ما يفضى حتما الى فكرة الثورة أو الانقلاب .

وحين ازدهرت النهضة الاوروبية ، وتقدمت العلوم الطبيعية ووسائل الحرب ، عجزت الانظمة القديمة فى الدولة العثمانية عن مواجهة الظروف الجديدة وتوالت الهزائم ، واضطرب الامن ، وسادت الفتن ، واصبحت الدولة فى أواخر القرن الثامن عشر فى موقف يستدعى نظرة شاملة .

وهنا تفرقت الآراء .. فالملاحظون الاوروبيون رأوا انه لا أصلاح الا اذا تخلى المجتمع العثمانى عن أصوله الاولى ..

أما العثمانيون أنفسهم فقد انقسموا فريقين .. فريق كان لا يزال يرى الامجاد التاريخية الاسلامية ، وفضل النظم العثمانية فى عصر قوة الدولة..وهؤلاء لم تهزهم الافكار الواردة من اوروبا ، وكانوا يرون أن فساد هذه الانظمة لا يرجع الى علة فيها ، ولكن الى سوء التطبيق . وفريق رأىانه لا بد من انشاء الحكومة الحديثة والنقل عن النظم الاوروبية الى الحد الذى يحقق هذه الغاية .

وفى هذه الفترة المضطربة ، تعرض المجتمع العثمانى لحلول عنيفة مزقت الغطاء الذى كان يحمى نظامه ، ووجدت الشعوب البلقانية الفرصة لتبنى نفسها منفصلة عن الدولة ، وبذل ولاة بعض الولايات جهودا خاصة للتجديد فى ولاياتهم ، ووجدت الدول الاوروبية الفرصة لانشاء علاقات مباشرة بالشعوب والطوائف غير الاسلامية فى الدولة العثمانية ..

●

أما الفصل الثانى من الرسالة ، فقد خصصه الباحث لعوامل الاصلاح الداخلية والخارجية بحيث تتضح كل منهما على حدة وتتضح العلاقة بينهما ، ويظهر فى ثناياها مولد حركة الاصلاح ومعناها .

وقد استلزم ذلك ايضاح سياسة الروسيا وهى أخذ بولونيا واخراج الترك من أوروبا ، واتبعت الروسيا ما أسماه بعض المؤرخين بالميكافيلية المسكوفية ، ومن ثم كانت حركة الاصلاح هى خط الدفاع الاول عن الدولة .

ثم خصص الجزء الثانى من هذا الفصل للعوامل والتأثيرات الفرنسية ، وكانت الحملة الفرنسية على مصر وسوريا من اقواها واخطرها ، وامتد التأثير الفرنسى الى عاصمة الدولة نفسها ، وفى ولايات الدانوب ، وكانت فترة الحكم الفرنسى فى ((دلماشيا)) مؤثرا فعالا .

وتمثل مجهودات اليونانيين لبناء الدولة الحديثة عاملا هاما قوى من المعانى الحديثة التى نشرتها الثورة الفرنسية ، والى جانب ذلك كانت المسألة الصربية .. وشهدت لبنان مجهودات الكنيسة الغربية لضم الكنيسة الشرقية اليها .

والقرن الثامن عشر او كما يسمى القرن العظيم حافل بالحركات الاصلاحية التى تكشف عن روح العصر .

ففى فرنسا كانت اصلاحات نابليون.. فى الجيش والتعليم والتقنين .

وفى روسيا حركة الإصلاح المقترنة باسم بطرس الاكبر الذى بنى جيشا دائما حل محل جندية الاقطاع .

وفى انجلترا .. ظهر نظام الميليشيا والصحافة الواسعة والتقدم البرلمانى .

وفى بروسيا .. بنى فردريك الاكبر النظام الادارى البروسى البيروقراطى وعاشت فارس والهند وتونس حركات اصلاحية قوامها الاخذ عن اوروبا .

وبدا واضحا ان حركات الاصلاح المعاصرة كانت تتجه على الاخص نحو الاصلاح الحربى وتقوية الحكومة المركزية..وجاءت حركة الاصلاح العثمانى حدثا ضروريا فى عصر التطور والاصلاح..

أما العوامل الداخلية .. فقد استهلها الفصل بالاشارة الى تأثير انزواء السلاطين وازدياد ثراء العلماء ونفوذهم ، ووصول البعض منهم الى مراكزهم عن غير الطريق التعليمى ، ومن ثم وصل الى قمة هذه الهيئة بعض من أعمتهم المنافع وجهلوا حقائق الاسلام .

وحين حرصوا على بقاء ما صار لهم قاوموا حركة الاصلاح عن طريق الفصل بين السلطان وقواته ، ومنع حركة الاصلاح من أن تمتد لهذهالقوات ، وفسر العلماء الهزائمتفسيرا مريضا تمشى مع رغبة الانكشارية ، ومن ثم حدث تحالف بين الكتلتين تمثلت فيه أقوى العوامل المضادة .

ويختتم الفصل بايضاح الفساد الادارى والمالى والاجتماعى، مع بيان أهمية الاصلاح ، وعمقه وصعوبته ، وسيطرة العوامل الخارجية والداخلية سيطرة ثقيلة كانت تؤدى دائما الى تتويه الاصلاحات .

●

وفى الفصل الثالث بيان لحركة الاصلاح قبل محمود الثانى لايضاح النقطة التى بدا منها ذلك السلطان حركته الاصلاحية .

وقد أمكن تقسيم حركة الاصلاح قبل محمـــود الثانى الى فترتين .. أولاهما الفترة التى سبقت اعتلاء سليم الثالث ، والفترة الثانية هى عصر ذلك السلطان نفسه .. وفى الفترة الاولى اخذت الاصلاحات شكلا متقطعا ، وخضعت للظـــروف والارتجال .. اما فى الفترة الثانية فقد أخذت شـــكل حركة عامة ، واستهدفت اجراء تغيير جذرى .

وكان سليم الثالث ، مع ايمانه بالاصلاح ، رقيق القلب ، لذلك كانت محاولاته الاصلاحيـــــة رقيقة ، وقد أدى ذلك بالاضافة للعوامل الاخـــرى الى اندماج العلماء والانكشارية وأصحاب المصالح فى جبهة واحدة لمواجهة حركة الاصلاح مواجهة مكشوفة .. ومن ثم كانت انقلابات استانبول التى خصص لها الفصل الرابع .. وفى هذه الانقلابات دفع سليم حياته ثمنـا لحركة الاصلاح ، وذبح اكثر رجال الاصلاح . بيد أن هـــذه الانقلابات نفسها ، كانت المدرسة التى تخرج فيها ـ محمود الثانى ـ وهى التى صنعته صناعة جعلته ذا عزم واقتـدار عظيم .

ومحمود الثانى ، هو الابن الثانى لعبد الحميد الاول من امراة فرنسية .. ورغم رؤيته سليم الثالث ورجال الاصلاح يذبحون أمام عينيه ، فقد استانف حركة الاصلاح غير خـائف ولا متردد ، وكان يضحى ويريد عمل كل شيء دون انتظار نفع أو قصد سوى مصلحة الامة .. وكان يدرك انه على راس دولة تملك كل عناصر القوة ولا ينقصها سوى حركة الاصلاح تنضج وتؤتى ثمارها .. انتقلت اليه افكار الثورة الفرنسية ، وأدرك التغيير الجذرى الذى يســـود أوروبا ، وكان فقيها فى دينه متثبتا من رأيه ولذلك كان قويا ، متسع العقل ، يعرف أن النجاح متوقف على اختيار الوسيلة ، وقد هزته انقـلابات استانبول هزة عنيفة ، وفتحت امامه آفاق حيـــاة جديدة ، وأخرجته من الاعتماد على الحظ والقدر الذى عاش عليه اكثر معاصريه من بنى امته الى الاخذ بالاسباب ، ولذلك جاء محمود الثانى اذا قورن بمن سبقوه اقوى وأعظم وأكثر شـــجاعة وتصميما ، واحتل مكانا بارزا بين عظماء الرجال وأشـــهر المصلحين .

●

ويعتبر الفصل الخامس ، وفيه الحديث عن عصر محمـــود الثانى امتدادا للفصل الثانى أى انه تتبع للعوامل وتطورها فى عصر ذلك السلطان ، مع بيان التطـــور الذى طرأ على كل منها نتيجة لما هو فى الفصلين الثالث والرابع وتغير الظـروف الخارجية .

والحق أن تخطيط هذا الفصـــل كان اشد صعوبة من أى فصل آخر لكثرة العوامل الخارجية وتعقدها وتداخلها ، وقد اعتبرت وسائل الروسيا لتحقيق أهدافها فى الدولة هى خط السير فى الجزء الاول من الفصل ، مع مراعاة الترتيب التاريخى فى كل وسيلة على حدة ، ثم الانتقال بعد ذلك الى أبرز مظاهر العصر الاخرى مرتبة ترتيبا زمنيا .

وتعتبر المسالة اليونانية من أبرز مظاهر العصر وقد أمكن تفسير حركة الاصلاح فى ضوء هذه المسالة بانها كانت وسيلة من وسائل مقاومة هذه الثورة .

وقد حاولت روسيا كذلك تحقيق سياستها عن طـــريق التعاون مع نابليون ، فلما اعلن نابليون الحرب على الروســيا سنة ١٨١٢ وجد السلطان الفرصة للتفرغ للاصلاح ، ولـــكن الموقف الداخلى الذى تمثل فى الحـــركة الوهابية ، وتمـرد الانكشارية ، ونشاط بلاط الصقليين فى المغرب العربى أضـاع هذه الفرصة .

وكانت المســـالة الصربية احد مظاهر العصر ايضا ، وفيها تلاقى التدخل الروسى والنمســـــوى واشتد ثقل الدولتين اشتدادا أجبر السلطان على التسليم بحق الصربيين فى حكومة ذاتية سنة ١٨١٥ . وهكذا فتحت الصرب الطريق وتبعتهـــا اليونان .. وفى هذه السنة كان مؤتمر فينا ، وقام حلف بين فروع الكنيسة الثلاثة فى الروسيا وبروسيا والنمسا .

وتمثل سنة ١٨١٦ فترة هدوء نسبى ، إتجه فيها السلطان بكل قواه للاصلاح ، ولـكنه كان هدوءا سـطحيا ، اذ كانت النهضة القومية فى البلقان فى نمو مطرد نتيجة الافكار الواردة من فرنسا والعالم الجديد واسبانيا .

وكان معنى الاحتفاظ بالولايات الاوروبية فى الدولة هو أن تكون الدولة قوية بشكل لا يشجع هذه الولايات على الانفصال ولا يتأتى ذلك الا عن طريق الاصلاح الشامل .

وفى سنة ١٨٢٦ أقدم السلطان على التخلص من الانكشارية وتلك فترة جديدة فى عصره ، تلقفها نيقولا الاول قيصر الروسيا ، وأملى على الدولة اتفاقية آق كرمان .. فلما حدثت معركة « نفارينو ١٨٢٧ » بدا الوقت مناسبا أمام الروس ، وكانـت حرب « ١٨٢٨ » محاولة مكشوفة من جانب الروس لاعـــاقة حركة الاصلاح ، تلك الحرب التى انتهت بمعاهدة أدرنة سنة ١٨٢٩ التى تمثل اقصى نجاح لروسيا فى الدولة العثمانية .. لكن السلطان المصلح ما كاد ينتهى من صلح أدرنه حتى شغل بغزو فرنسى للجزائر .

وقد حاولت فرنسا جذب محمد على للتعاون معها فى ذلك المشروع ، ولكنه فضل العمل فى قطاع الشام والعراق للتجارة مع الهند .

●

وينتقل الحديث فى هذا الفصـــل بعد ذلك العـــرض الى الحركات الاصـــلاحية المعاصرة فى الجزر الايونيـــة وانجلترا وفرنسا والروسيا والنمسا وفارس والعراق ولبنان والمغـــرب الاقصى وتونس ، مع عناية خاصة بحركة الاصلاح فى مصر ، وقد خلص من ذلك الى اثبات :

ان حركة الاصلاح فى الدولة العثمانية لم تكن بدعا .

ان الاصلاح فى هذا العصر كان صفة مشتركة وتقليـــدا شائعا .

وانه من مظاهر العصر العامة وجود انقسام أساسى بين أنصار التقدم ومعارضيه فى المجتمع الواحد .

وان الاصلاح الحربى كان واجهة لكل حركة اصلاحية وفى مقدمتها .. وذلك وضع كانت تمليه الظروف الخارجية والداخلية للدولة الواحدة .

ويختتم الفصل بتحليل للمجتمع العثمانى فى عصر محمود الثانى ، ويتضح من هذا التحليل أن النشاط العام فى الدولة كان فى أيدى العناصر اليونانيةوالارمنية واليهودية ، وهىعناصر لم يكن من الممكن ان تعمل على أحداث نهضة حقيقية فى الدولة ومعنى حركة الاصلاح اذن وفى ضوء هذه الحقيقة هو نقل هذا النشاط من أيدى هذه الطوائف الى أيدى الاتراك واعدادهم لهذا التغيير الكبير .

●

وفى الفصل السادس عرض للاصلاحات التى تمت فى عهد محمود الثانى .. واهمها :

اصلاح حربى تخلص فيه من الانكشارية وأبطل كافة القوات غير المنظمة ، ونظم الجيوش الجديدة التى حملتاسم «العساكر المنصورة المحمدية » ، ووضع النظم المستحدثة لها .. وامتدت حركة الاصلاح الى البحرية والبوليس ومرافق الدولة والصحة، وشهد العصر حركة تعمير وانشاء واسعة واصلاح فى القضاء والتعليم الذى عنى السلطان بتنظيمه وتدريجه وتنويعه ، مع الاخذ بفكرة التعليم التطبيقى وارسال البعثات واستقدام المدرسين والخبراء وتحقيق اصلاح ثقافى واسع النطاق شمل العناية بالفن والادب والموسيقى والصحافة والمكتبات العامة والتوعية والترجمة والطباعة ، واخذ السلطان بنظام البعثات الديبلوماسية الدائمة فى عواصم دول أوربا ، واحدثت الاصلاحات تغيرا جذريا فى المجتمع العثمانى ، وتحسنت أحوال الطوائف غير الاسلامية بدافع الرغبة الحقيقية فى ذلك .. ونالت العاصمة حظا وفيرا من حركة الاصلاح .

ويعتبر الاصلاح الادارى على يديه من أبرز عناصر حركة الاصلاح وكان أهم ما فيه تقوية الحكومة المركزية وتبسيطها ، والعمل على القضاء على فرص الانفصال والاخذ بنظام التخطيط ، وتنمية نظام الشورى .

وبذل السلطان جهدا كبيرا فى توحيد المقاييس واعلانها وتثبيتها والاشراف المباشر على سك العملة ، واوجد نظام تصاريح المرور ونظام البريد ، وحدث فى الصناعة تطور هام حيث استخدمت الآلة واستقدم الخبراء .. وقام اصلاح زراعى فحواه القضاء على نظام الالتزام وتضييق الاحتكار ، ومد الطرق ، ووجه اهتمامه الى تجميع الدخل واخراج المنصرف طبقا لميزانية محدودة ، وتوجيه جزء كبير من الدخل لوسائل الانتاج ، ونظم خطوطا ملاحية بين عاصمة الدولة واهم الموانى .. وما كاد عصره يقترب من نهايته حتى كان لحركة الاصلاح سند شعبى ورأى عام ، وقاها من نكسة شبيهة بما حدث ابان انقلابات استانبول .

وفى هذا الفصل قسم الباحث الاصلاحات الى عناصر ، وروعى الترتيب الزمنى فى كل عنصر على حدة .

●

أما الفصل الاخير فقد افرد لنقد خطة الاصلاح فى عصر محمود الثانى .. وتقييمها والوصول الى نتائج عامة .

ولذلك سار هذا الفصل سيرا متوازيا للفصول السابقة وتم تحليل كل عنصر من عناصر الاصلاحات من حيث ماهية الاصلاحات وأوجه الصواب والخطأ .. وآراء النقاد مشفوعة بالرأى الخاص .

ان نظرة عامة لتخطيط محمود الثانى لحركته الاصلاحية تدل على سعة الافق ،وعلى أن هذا التخطيط كان صحيحا ، ولو أن الدولة نعمت بفترة سلام كافية لاستطاع السلطان انجاح كافة الاصلاحات ، ولكن الحظ كان عاملا أساسيا . فقد تراكمت فوق رأسه سحب كثيرة ، وتبدو فى عصر السلطان محمود خمس نقط رئيسية :

أولا ـ فشله فى توفير فترة السلام الضرورية للاصلاحات .

ثانيا ـ انصرافه عن التعاون مع ولاته الاقوياء ، فقد كانت خسارة الدولة فى ممتلكاتها كثيرة .

وقد نجح السلطان فى القضاء على السلطة المستمدة من الوراثة والتى كانت ترتكز على التقاليد ، وانهى عهد توريث الوظائف وتغليب العرف على القانون ، وانتقلت الادارة بحق الى الباب العالى نتيجة لاصلاحه الادارى بعد أن ظلت فى شوارع العاصمة زهاء قرنين من الزمان .

ثالثا ـ كان الاصلاح الحربى هو واجهة الحركة الاصلاحية ولكنه لا يمكن القول بأن هذا كان من ترتيب السلطانواختياره ، ولكن العوامل الخارجية وتقاليد العصر ، هى التى أملت هذا الوضع وفرضته فرضا لا خيار فيه .

رابعا ـ لم ينجح السلطان فى علاج التباطؤ والبلادة ، وانعدام الحمية والاخلاص عند الكثيرين .

خامسا ـ كان محمود الثانى يمثل فى اصلاحاته الى حد كبير النظرة الاسلامية من حيث التقيد بالشورى والاعتماد على الاقناع واقامة الحجة ونشر الفتوى واستطلاع الرأى .. وكان نجاحه فى خلق رأى عام يسند الاصلاح ويدعمه تطويرا هاما فى الدولة .. حتى يمكن القول انه نجح فى تحويل حركة الاصلاح الى حركة شعبية .

وتعتبر حركة الاصلاح فى الدولة العثمانية فى عهد محمود الثانى مثلا فريدا من حيث أن السلطان هو الذى تزعم حركة التجديد .

●

وقد بدأ مناقشة الباحث الدكتور عبد الحميد البطريق .. فقال أود من كل قلبى تهنئة السيد البحراوى على جهده المحمود الذى بذله فى موضوع عسير لان مراجعه وأصوله ليست فى متناول يده ، ولكنه استطاع بمثابرته وصبره ان يتغلب على هذه الصفات فيقرأ ويبحث عنجميع المصادر وتعلم اللغة التركية ، فاضاف معلومات وتحليلات جديدة جديرا بأن يهنأ عليها فى الواقع .. ومراجعه التركية الاصلية هى ميزة ينفرد بها دون بعض من كتب فى التاريخ العثمانى .

كما أن الرسالة تمتاز بالدسامة المستحبة غير المكروهة اذ يشعر قارىء هذا البحث على الرغم من استطراده بعض الشىء ـ بأن كاتبه جاد غير متسرع فى احكامه .

أما ما يعيب هذا البحث فهو أن المقـــدمات التى كتبت للموضوع كانت بالغة الطول ، حتى وصلت الى ١٠٦ صفحات . كان يجب ان تكون مقدمات لكن ليست بهذا الشكل .

والعيب الثانى هو أنه لم يذكر أسماء الناشرين فى مراجـع بعض الكتب ، وكذلك الاختصارات المخلة فى أسماء المراجع .

●

ثم تحدث الدكتور محمد انيس .. فقال بودى أن أعبر عما عبر عنه الدكتور البطريق من تقديرى الـــكامل للجهد الذى بذل . وقد قدر لى أن اقرأ رسالة الماجستير ، فلمـــا جاءت رسالة الدكتوراه وجدتها تكملة للاولى ، وهى ميزة تحمد لطالب العلم ، وتأكيد لقدرته على البحث . واستطيع القول أنه قد ولد لنا مؤرخ جديد للتاريخ الحديث هو السيد البحراوى.

فرغم الظروف العصيبة التى تعـــرض لها الباحث فقـد استطاع أن يصمد حتى وصل لنا بهذا البحث الجيد .

اما ملاحظاته على الرسالة فاهمها ان المراجع تحتاج لاعادة النظر . فهناك مراجع ثانوية ، وهناك مراجع عاد إليها باللغـة العربية وكان يجب أن يعود الى أصولها .

وساله لماذا لم يرجع لوثائق الاستانة ، مع أنه يعرف اللغة التركية .. فرد الباحث بانه حاول الحصـــول على اجـازة دراسية للسفر لاستانبول ولكنه لم يستطع .

وأخذ عليه أيضا أنه كان أحيانا يكتفى بذكر التاريخ الهجرى وهذا لا يريح القارىء .. وقد اعتذر الباحث بأن بعض المراجع التركية كانت تذكر هذا التاريخ .

وسأل الباحث .. هل تسمى حركة الاصلاح .. حركة قام بها رئيس دولة دون أن يكون هناك دافع له من الشعب أم أنها حركة شعبية قومية وجدت من السلطان وسيلة لتحقيق أهدافها .

فرد الباحث بقوله : انه لايمكن أن نضـع هذه المسـميات على الدولة أو حركة الاصلاح فى هذا العصر .

وأخيرا تحدث الدكتور عزت عبد الـــكريم المشرف عـــلى الرسالة فقال : انه يضم صوته لصوت زميليه فى ازجاء التهنئة للباحث ، وفيما أخذ عليه من مأخذ .. ونصحه بعدم طبع الرسالة قبل استكمال وثائق الاستانة .

وقد نال الباحث على رسالته درجة الدكتوراه مع مرتبـة الشرف الثانية .



مناقشات

إعداد
إسماعيل المهدوى

هذا الباب يرحب بآراء القراء والاصدقاء ، فالحوار الخصب حول قضايا الفكر والادب هو المحرك الحقيقى للبحث والدراسة. والصراع بين الافكار هو الذى يشيع الحيوية والنشاط فى الجو الثقافى .

وسيكون من المفيد دائما للمجلة أن تلتقى مع قرائها فى هذا الباب . وسيكون من المفيد أيضا لهؤلاء المثقفين أن يسهموا بنصيب من الرأى فى توجيه المجلة .



دفاع عن الوضعية المنطقية

بقلم محمد فرحات عمر

فى عدد سابق ، عرض الزميل ابراهيم فتحى كتابا للمفكر الانجليزى كورنفورث موجها ضد فلسفة الوضعية المنطقية . وقد اثارت آراء المفكر الانجليزى اهتماما لدى كثير من المثقفين ، لان الوضعية المنطقية فلسفة حديثة الظهور فى بلادنا ، ارتبطت فى الاذهان ببعض الاتجاهات والاختلافات الاجتماعية والسياسية ، واثارت معارك عديدة طوال الفترة السابقة .

ومهما يكن فقد تحمس بعض القراء لهذا الهجوم الفكرى على الوضعية المنطقية وطالبوا بالمزيد منه ، ورفض بعض القراء هذا الهجوم دفاعا عن الوضعية . وسوف نفرد جزءا من هذا الباب للمناقشات التى تصلنا عن الوضعية المنطقية . ونبدا اليوم بمقال لاحد المدافعين عن هذه الفلسفة هو الاستاذ محمد فرحات عمر الذى يقوم حاليا بتحضير رسالة الماجستير فى « طبيعة القانون العلمى » من وجهة نظر وضعية وتحت اشراف الدكتور زكى نجيب .

قرات فى العدد الماضى مقالا بعنوان « الوضعية المنطقية » ، فى الوقت الذى يقرر فيه الكاتب انه بصدد تلخيص لكتاب اسمه « العلم فى مواجهة المثالية » « لكورنفورث » . ولا ادرى كيف وجد الكاتب صلة بين عنوان المقال وعنوان الكتاب ، الا اذا كان يتوخى غرضا فى نفسه يريد به الهجوم على بعض الناس . ولقد قرات هذا المقال قراءة فاحصة ، وعجبت اشد العجب ان ياتى المقال ـ فى مجلة علمية نحمل لها التقدير والاحترام مفعما بالاخطاء العلمية .

وللاسف ان الحصول على الكتاب الذى يعرضه المقال شىء غير متيسر . ولهذا ساقتصر فى مناقشتى على ما ورد فى المقال المذكور ، بغض النظر عما اذا كان المسئول عن ذلك مؤلف الكتاب او صاحب المقال .

وفى السطور التالية اهم الاعتراضات التى يثيرها المقال :

اولا : توهم الكاتب ان برتراند رسل ، و « فنجشتين » من اصحاب « الوضعية المنطقية » والحقيقة ان « الوضعية

المنطقية » اسم أطلقه « بلومبرج » و « فايجل » عام ١٩٣١ على الحركة الفلسفية الصادرة عن جماعة فيينا .

ويستخدم هذا الاسم فى كثير من الاحيان بمعنى غامض . مهوش بصدد الحديث عن الفلسفة التحليلية عامة ، والافضل ان يقتصر استخدامه المدلالة على معناه الاصلى ، حين يكون مرادفا لما يسمى بالتجريبية المنطقية او « العملية » او « المطلقة » .

نشات جماعة فيينا فى أوائل العشرينات من هذا القرن بوصفها جماعة للمناقشة غير رسمية بجامعة فيينا يراسها « موريتس شليك » ومن اعضائها البارزين « ردولف كارناب » و « اوتونويراث » و « فردريك وايزمان » و « فليب فرانك » و « هانز هان » و « هربرت فايجل » و « فكتور كرافت » و « فيلكس كاوفمان » ، وثمت اعضاء آخرون اقل أو اكثر بعدا فى المكان او الزمان او الراى ، منهم « هانز رايشنباخ » و « رتشارد فون ميزس » ، وكارل بوبر ، وفى الجماعة الاصلية عدد لا يستهان به من الاعضاء لم يكونوا فلاسفة بما تلقوه من تعليم ، بل منهم الرياضى والفيزيقى وعالم الاجتماع غير انهم يشتركون جميعا فى اهتمامهم المشترك بفلسفة العلم ، وفى استيائهم المشترك من الميتافيزيقا الاكاديمية التى كانت سائدة حينذاك فى المانيا واوربا الوسطى . وقد كان منطقهم من الناحية التاريخية ـ هو منطق « فريجه » و « رسل » ، بينما لا تدين « وضعيتهم » « لكونت » بالقدر الذى تدين به « للوضعية الجديدة » التى وضعها « ماخ » و « بوانكاريه » ، ولنسبية « اينشتين » العامة ، وعن طريق هؤلاء الى « كارل بيرسون » ، و « جون ستيوارت مل » ، وكتاب عصر التنوير ، والتجريبيين البريطانيين الاول « وبالاخص هيوم » ومهما يكن من امر ، فان التاثير القوى المباشر يرجع الى فتجنشتين الذى ، وان لم يكن عضوا فى الجماعة ، الا انه تعرف على بعض اعضائها ، والذى كانت « رسالته المنطقية الفلسفية » « ١٩٢١ » ظهيرا لكثير من مناقشاتها ، كما كان ايضا كتاب « شليك » « المعرفة العامة » (١٩١٨ ـ ١٩٢٥) ، وكتاب « كارناب » « البناء المنطقى للعالم » (١٩٢٨) .

وبعد بضعة اعوام من الوجود المنحصر فى نفسه وغير الواعى بذاته نسبيا ، تكونت الجماعة رسميا عام ١٩٢٩ باسم « حلقة فيينا » ، وقد اختير هذا الاسم ـ الذى يرجع الفضل فيه الى نويراث » .

وصدر بيان يصحبه ثبت بالمراجعة تحت رعاية هيئة من اعضاء الحلقة المسماة « باتحاد ارنست ماخ » ، وعقد مؤتمر فى براج ، وابتاعت الجماعة صحيفة « حوليات الفلسفة » عام ١٩٣٠ ، وسميت اسما جديدا هو « المعرفة » ، واشرف على تحريرها كارناب ورايشنباخ ، واعانت هذه الصحيفة جماعة فيينا على اقامة الصلة والمحافظة عليها بين عدد متزايد من المتعاطفين معها فى بريطانيا والولايات المتحدة واوربا الشمالية . وعقدت مؤتمرات اخرى باسم وحدة العلم » فى « كونجسبرج » (١٩٣٠) وبراج (١٩٣٤) وباريس (١٩٣٥ و ١٩٣٧) وكوبنهاجن (١٩٣٦) ، وكيمبردج بانجلترا (١٩٣٨) .

وكان من مشروعات الجماعة نشر عدة سلاسل من الكتب والابحاث ، ولعل ابعدها طموحا مشروع « نويراث » ـ الذى لم يتم بعد ـ لنشر « موسوعة عالمية للعلم الموحد » .

وقد صاحب هذا التوسع فى اوجه النشاط شىء من الفقدان لذاتية الجماعة التى تميزها من غيرها من الجماعات . فما ان اتى منتصف العقد الرابع من القرن حتى كانت « الوضعية المنطقية » قد انتشرت فعلا فى حركة اوسع واشد غموضا . هى حركة التجريبية المنطقية . فانتهت اجتماعات « جماعة فيينا » الاصلية انتهاء مباغتا عام ١٩٣٦ اثر حادث اغتيال « شليك » ، ولم يلبث انحلالها ان تمت حلقاته نتيجة لضغط الحوادث فى اوربا ، اذ نفى معظم اعضائها الى بريطانيا او الولايات المتحدة . وقد بقى الكثيرون ومات بعضهم هناك ، اما الباقون فمنهم شخصيات عاملة بارزة مثل « كارناب » و « فايجل » ، غير انهما لم يعودا يؤلفان جماعة محددة ، وربما كان الاثر المتخلف من الحركة فى اقوى حالاته فى الولايات المتحدة ، حيث مابرح قائما هناك معهد لوحدة العلم . ولم تعد الآراء التى كانت تتشيع لها الحركة صراحة تثير كثيرا من النزاع فى اى مكان آخر . وان يكن الكثير من مثلها العليا ما فتىء فعالا فى الفلسفة التحليلية المعاصرة .

•

وكان الوضعيون المنطقيون يدعون الفلاسفة الى ان يتفقوا فيما بينهم اتفاقا شبه ـ علمى ، وكانوا بادىء ذى بدء اقرب الى تطبيقه ، على الاقل ، فيما بينهم اقترابا يثير الدهشة . فمن الممكن اذن ـ بغض النظر عن بعض الاختلافات الفنية فيما بينهم ـ ان تنسب اليهم وجهة نظر جماعية وان يكن فى ذلك شىء من الترخص . وقد اشرنا الى السمات الرئيسية لوجهة النظر هذه اشارة موجزة ، وهذه السمات هى التجريبية المتطرفة ، تؤيدها مصادر المنطق الحديث ، ويخفف من غلوائها احترام من الممكن ان يكون مبالغا فيه لمآثر العلم الحديث وقدراته . ومن سماتها ايضا رفض متطرف للميتافيزيقا على اسس منطقية ، لا على انها زائفة او لا جدوى منها فحسب ، بل انها خالية من المعنى ، وتضييق لنطاق الفلسفة بحيث تقتصر مهمتها على الغاء مشكلاتها الخاصة عن طريق توضيح اللغة المستعملة فى وضع تلك المشكلات ، وثمة هدف اكثر ايجابية هو تحليل مصطلح العلوم وتوحيده ، بارجاعه الى مصدر مشترك فى لغة الفيزيقا . (١)

واضح اذن مما سبق ان « رسل » او « فتجنشتين » ليسا من اعضاء جماعة فينا فضلا عن انهما ليسا من اتباع تعاليم هذه الجماعة . وبالاضافة الى هذا جميعا فان « رسل » له مقال قيم فى نقد الوضعية المنطقية ضمنه كتابه « الفلسفة فى منتصف القرن »

و « رسل » من اصحاب « الواقعية الجديدة » وهو المذهب السائد فى انجلترا . و « فتجنشتين » من فلاسفة التحليل من

---

(١) الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ترجمة مجموعة من الاساتذة تحت اشراف د . زكى نجيب ، مادة الوضعية المنطقية .

أمثال « جورج مور » . فكيف يحدث ان يكتب رجل مقالا عن الوضعية المنطقية يهاجم فيه فلاسفة لا ينخرطون فى سلكها !؟

واليك ماقاله الدكتور زكى نجيب محمود فى مقدمة كتابه « برتراند رسل » :

« لست فى الفلسفة تابعا لـ « برتراند رسل » فى كل مايذهب اليه ، ذلك انى قد حددت عقيدتى الفلسفية تحديدا جليا واضحا ، وانى لازداد ايمانا بصواب تلك العقيدة كلما ازددت قراءة ودراسة وتفكيرا ، وليست هى بالعقيدة التى ياخذ « برتراند رسل » بكل تفصيلاتها ، وأن تكون مسايرة لكره فى الاتجاه والهدف ومنهج البحث .

فانا اميل بفكرى نحو الوضعية المنطقية التى تحرم على الفيلسوف باعتباره فيلسوفا ان يقول عبارة واحدة ليدلى فيها برأى فى الطبيعة او الانسان » .

ثانيا : يحلو لمؤلف الكتاب آو لمن عرض الكتاب ـ لا نعرف ايهما على وجه الدقة ـ ان يربط بين « رسل » و « باركلى » ليخلص الى نتيجة تتفق مع هواه ، وهو وصف سائر الفلسفات المعاندة للمادية الجدلية بانها فلسفات مثالية رغم انفها . ولو أنصف صاحب هذا الراى لربط بين « رسل » و « هيوم » وذلك لان كلا الفيلسوفين لا ينكر وجود العالم الخارجى او الوجود الموضوعى . وانما يقول الواحد منهما ان هذا الواقع الخارجى لا ياتينا الا عن طريق الحواس . فاذا كانت الفلسفات العتيقة تقول بان العقل هو الوسيلة الى المعرفة حينما يمارس نوعا من الفاعلية على نفسه فاناصحاب الواقعية الجديدة والوضعية المنطقية وفلاسفة التحليل وسائر التجريبيين ابتداء من « هيوم » يقولون بان الحواس هى الوسيلة الى المعرفة ومن ثم فان المعطيات الحسية هى المواد الاولية للمعرفة .

فالمشكلة التى يدور عليها الخلاف تنصب على نظرية المعرفة لاعلى مبحث الوجود كما توهم لينين وكورنفورث ومن لف لفهما . فقد ظن هؤلاء ان اصحاب الواقعية الجديدة والوضعية المنطقية يقولون بان المعطيات الحسية هى عناصر الوجود الخارجى

ولقد ناقش « لينين » « ارنست ماخ » و « كارل بيرسون » مناقشة طويلة وهو فى ذهول عن هذه التفرقة الهامة .

والخلاصة ان الربط بين الوضعية المنطقية و « باركلى » لاظهار هذه الفلسفة العلمية مظهرا مثاليا نوع من التكتيك السياسى اكثر منه مناقشة علمية . وان القائلين بوجود الواقع الخارجى ، وان هذا الواقع سمته المادة وتعقداتها يلزمهم ان يكونوا ميتافريقيين ولو كرهوا .

فمبحث الوجود وهو فرع من الميتافزيقا ينقسم الى نوعين من الفلسفة : الفلسفة المادية والفلسفة المثالية الاولى تقول بان المادة سابقة على العقل . والثانية تقول بان العقل سابق على المادة . وكلا الموقفين يدخل فى باب الميتافزيقا . ومن ثم فالمادية الجدلية بهذا المعنى ـ لا الوضعية المنطقية ـ فلسفة ميتافيزيقية .

ثم ان المادية الجدلية تصب التطور فى قالب ميكانيكى هو ان الشىء يتطور من نفسه الى نقيضه الى المركب من الاثنين . وهذا التخطيط التعسفى لعملية التطور يدل على موقف ميتافيزيقى آخر فضلا عن مجافاته للواقع عند استقرائه بدون افكار سابقة واحكام مبيتة من قبل :

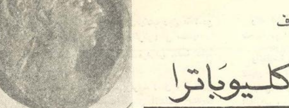
فهل الزرافة المتطورة عن فصيلة الحصان والحمار نتيجة لاستطالة عنقها بسبب ارتعائها اوراق الاشجار على النقيض من الحصان والحمار ؟ ان عنق الزرافة الطويل اضافة من اضافات الطبيعة منحتها لاحدى فصائل الخيل .

ولا مجال هنا للقول عن الشىء ونقيضه ، ثم ان « ماركس » قد استعار الجدل عن هيجل ثم اخذ يطبقه قسرا فى مجال العلوم الانسانية . وهذا موقف ميتافيزيقى مسرف .

واذن فالتعرض للوضعية المنطقية يحتاج الى درجة كبيرة من التعمق الفكرى والدراسة الفلسفية .



صورة الغلاف



كليوباترا

وجه ينتمى الى عصر البطالسة – هو المنظر الجانبى لوجه امراة مسكوك على عملة متآكلة – انه يمثل آخر ملكة لمصر القديمة – كليوباترا .

ولدت شتاء سنة ٦٩ – ٦٨ وماتت سنة ٣٠ قبل الميلاد .

الم يكن من الاصوب اختيار رسم آخر لهذه الملكة تظهر فيه بمظهر لائق اكثر من هذا ؟ مثلا النحت البارز المشهود الموجود على الحائط الخلفى لمعبدها فى دندرة – او الراس الحجرية المشهورة الموجودة فى المتحف البريطانى . كسجل تاريخى ، فالنحت البارز بدندرة هو بدون شك على جانب عظيم من الاهمية التاريخية ، ولكنه لسوء الحظ لا يظهر سوى مميزات عامة لاية امراة تنتمى الى الطبقة العليا مرتدية حلى العصر المتاخر الفرعونى . وفضلا عن ذلك فاسلوب هذا النحت ينتقد القيم الفنية ، ونرجو من القارئ ان يصفح عن تكرارنا اذا قلنا انه يمثل نمطا عاما بلا اى مميزات خاصة ، اما تمثال لندن فهو حقا جميل ويمتلك مميزات فنية ، والشخصية التى يظهرها تشير الى انه يمكن ان يكون قريب الشبه من كليوباترا . ولكن ان يعطينا وصفا صادقا لشخصية كليوباترا فان احدا لا يمكنه ان يستند عليه بصفة كبيرة .

اذن فليس امامنا سوى ان نرجع بسلام الى ذلك الوجه المرسوم من الجانب والمسكوك على العملة – خصوصا بعد أن اوضحنا الاسباب السالفة – كما انتلك العملة تحمل على ظهرها مايثبت انها عملة للبطالسة ضربت فى وقت كليوباترا ، بل هى تتماثل كذلك مع عملات اخرى تحمل اسمها . انالمشاهد العادى سيندهش اول وهلة لتلك الملامح الاوروبية ولذلك الاسلوب الذى لا يميل الى اى اسلوب مصرى ، وهذا لا يعنى اننا نقصد التاج الذى نفتقده على راسها ، ولابد اذن ان نضيف انه كان ظاهرة طبيعية فى عصرها ان يمثل كل الحكام البطالسة على النقود دون اى شئ يشير الى وضعهم الملكى .

يضم ذلك الشريط العريض التصفيف الهيلينيكى الصميم الذى يفرق الشعر المتموج فى منتصف الراس ثم يجمعه ويعقده فى مؤخرة الراس . والرقبة الفارعة تحمل راسا يمتاز بحساسية غريبة واثر جذاب يخرج منه وجه نحيف نوعا ما . جبهته مستوية عمودية تقريبا على حاجب ذى حافة ، تعلو على عين ذات حجم ملحوظ ، والانف المندفع الى الامام لايؤدى فقط الى اثبات حجمه المشهود تاريخيا . ولكنه يثير فجاة فى المشاهد فىوقتنا الحالى الدهشة لا لحجمه الذى يدعو الى التعجب بل لمشابهته لمنقار الصقر ، والفم ذو الشفة العليا المثلثة يدفع نفسه الى الامام قليلا ، ولكنه ينتهى بجوانب تميل الى اسفل ، وتحته ذقن مستدير صغير ولكنه قوى ، والجبهة الضيقة تدل على اهتمام واحترام محدد بآراء الآخرين ورغباتهم ، اما العين الكبيرة فهى مفتوحة باتساع كانها تبحث باستمرار عن توقعات اعظم ، وانفها الذى يشبه كثيرا منقار طائر جارح يدل علىانها تتخذ طريقها غريزيا حتى ولو بعنوة لتحقيق غرضها – وسيان كان خطا او صوابا ، او ان من امامها عدو حقيقى او توهمت انه عدو فهى لا تتورع عن سحقه ،والشفة العليا – وهى كثيرا ما توجد لدىالممثلين – تحل لنا سر قدرتها فىاطلاق عقدة بيانها حينما تريد ان تؤثر فى الغير او ان تكسب عدوا الى صفها ، ولكن الفم بشفته الرقيقة السفلى ليس فقط علامة على وقاحة مستترة ولكن على استمتاع حسى وشهوانى بمستوى رفيع . وركنا الفم المائلان الى اسفل يزيحان الستار عما عانته من خيبة امل كثيرا ماتكررت . وذقنها القوى البارز الى الامام يعبر عن قوة شكيمتها ، بل اكثر من ذلك يدل على انها لن تتراجع مهما وصل بها الحال من سيئ الى اسوأ .

واذا كانت كل هذه الصفات عقلية اكثر مما هى جسمانية ، فالرقبة الصلبة بقاعدتها الضخمة تنبئ عنبناء جسدى يستطيع ان يتحمل قسوة الكثير من الارهاق سواء كان عقليا او بدنيا .

بمثل هذا المزيج من سحر الانوثة والروح العالية والارادة التى احيانا ما تكون جشعة فتطغى على اتزان الحكم – يسيطر على كل هذا مزاج حاد وجسد ذو حجم دقيق فيحمل مالا طاقة له به .. بمثل هذا التكوين كانت كليوباترا تصبو الى السيطرة على العالم القديم . فى الوقت الذى كان لديها ميل شديد الى الاسراف فى الملذات وتكديس مسببات الترف وكنوز الذهب والاحجار الكريمة .

●

هذه المراة الضئيلة الحجم ، السيئة الحظ بعد تقديرها الخاطئ لقوتها الحقيقية وقوة امتها ضد قوة روما المتفوقة لم تجد امامها طريقا مفتوحا سوى الطريق الخاطئ .. الانتحار .

ولي الدين سامح